

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N° 3, 1984

René ANDIOC  
Las reediciones del *Auto de Fe de Logroño*

Pedro AULLÓN DE HARO  
Introducción a la poesía de Juan Larrea

María de los Ángeles AYALA  
*Los españoles de Ogaño*

María del Carmen BOBES  
La lírica de Jorge Guillén

Jean-François BOTREL  
Le succès d'édition des œuvres de Benito Pérez Galdós (I)

Guillermo CARNERO  
Documentos relativos a Juan Nicolás Böhl de Faber

Gabriella CARTAGO  
Voci veneziane di Juan Andrés

Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ  
La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)

Joaquín GIMENO CASALDUERO  
La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo

Paul GUINARD  
Una adaptación de Valladares de Sotomayor

Pablo JAURALDE  
La literatura como ideología y la crítica literaria

Rosa NAVARRO DURÁN  
El romance *Señora Valladolid*

Alain NIDERST  
Sur l'œuvre de Dumarsais

Victoriano PUNZANO  
Los *Besos* de Juan Segundo

Gloria REY FARALDOS  
*La balada de los buenos burgueses* de Pío Baroja

Juan Antonio RÍOS  
El proceso de Vicente García de la Huerta

Enrique RUBIO  
*La Periodicomanía* en el Trienio Liberal

Giorgio VOLPI  
Il *Jardín de flores curiosas* di Antonio de Torquemada

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE ALICANTE  
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE  
CONSELLERIA DE CULTURA**





**ANALES  
DE  
LITERATURA  
ESPAÑOLA**



**Anales de la Universidad de Alicante  
Literatura Española**

**Director: Guillermo CARNERO ARBAT  
Secretario: Enrique RUBIO CREMADES  
Consejo de Redacción: Departamento de  
Literatura Española  
de la Universidad  
de Alicante**

**SECRETARIADO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE**

Depósito Legal A-829-1985

---

Sucesor de Such Serra, Sdad. Coop. Ltda.  
Avda. Orihuela, 51 - Alicante

**ANALES  
DE  
LITERATURA  
ESPAÑOLA**

**UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N.º 3, 1984**



*Anales de Literatura Española* quiere agradecer la ayuda financiera recibida de la Diputación de Alicante, del Excmo. Ayuntamiento de Alicante y de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, que ha hecho posible la publicación de este volumen.



# ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
<b>René ANDIOC</b>	
Las reediciones del <i>Auto de Fe de Logroño</i> en vida de Moratín .....	11
<b>Pedro AULLÓN DE HARO</b>	
Introducción a la poesía de Juan Larrea .....	47
<b>María de los Ángeles AYALA</b>	
Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: <i>Los españoles de Ogaño</i> .....	65
<b>María del Carmen BOBES</b>	
Significado y sentido en la lírica de Jorge Guillén.....	95
<b>Jean-François BOTREL</b>	
Le succès d'édition des œuvres de Benito Pérez Galdós: Essai de bibliométrie (I) .....	119
<b>Guillermo CARNERO</b>	
Documentos relativos a Juan Nicolás Böhl de Faber en el Ministerio español de Asuntos Exteriores .....	159
<b>Gabriella CARTAGO</b>	
Voci veneziane di Juan Andrés e altri contemporanei viaggiatori in Laguna .....	187
<b>Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ</b>	
La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II) .....	207
<b>Joaquín GIMENO CASALDUERO</b>	
La <i>Vida de Santa Oria</i> de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos .....	235



	Pág.
Paul GUINARD	
Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: una adaptación de Valladares de Sotomayor	283
Pablo JAURALDE	
La literatura como ideología y la crítica literaria.....	305
Rosa NAVARRO DURÁN	
Una nueva sátira sobre el traslado de la corte: el romance <i>Señora Valladolid</i> .....	327
Alain NIDERST	
Sur l'œuvre de Dumarsais.....	349
Victoriano PUNZANO	
Los <i>Besos</i> de Juan Segundo. Traducción española inédita de Juan Gualberto González .....	365
Gloria REY FARALDOS	
<i>La balada de los buenos burgueses</i> de Pio Baroja. Textos olvidados en torno a una polémica .....	399
Juan Antonio RÍOS	
Nuevos datos sobre el proceso de Vicente García de la Huerta.....	413
Enrique RUBIO	
<i>La Periodicomanía</i> y la prensa madrileña en el Trienio Liberal.....	429
Giorgio VOLPI	
Letteratura e filomitia: il <i>Jardín de flores curiosas</i> di Antonio de Torquemada .....	447
RESEÑAS .....	477

# Las reediciones del *Auto de fe de Logroño* en vida de Moratín

RENÉ ANDIOC

*Universidad de Perpignan*

*Para Anita, notoria hechicera*

A principios de 1611, concretamente los días 6 y 7 de «Henero de mil y seyscientos y diez años, digo onze», según reza con escurpulosidad el texto original, consiguió el impresor de Logroño Juan de Mongastón la necesaria aprobación y licencia para estampar la *Relación* de una de las «cosas más notables q. se an visto en muchos Años», es decir, el auto de fe celebrado en la misma ciudad en noviembre de 1610, relación muy conocida<sup>1</sup>, a pesar de ser una de tantas que fueron apareciendo a lo largo del XVII, por haberla rescatado del olvido en el segundo centenario de su publicación don Leandro Fernández de Moratín, bajo el gobierno del Intruso. El 21 de octubre de 1811, la *Gazeta de Madrid* ponía en efecto en conocimiento de sus lectores que en el

<sup>1</sup> *Relación de las personas que salieron al Auto de la Fee, que los Señores Doctor Alonso Beze-rra Holguín, del Ambito de Alcántara, Licenciado Juan de Valle Alvarado, Licenciado Alonso de Salazar Frías, Inquisidores Apostólicos del Reyno de Navarra y su Distrito, celebraron en la Ciudad de Logroño en siete y en ocho días del mes de Noviëbre de 1610 Años. Y de las cosas y delitos por que fueron castigados.*

Agradezco a mi amigo C. Morange la fotocopia de uno de los dos ejemplares de este documento conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.

despacho de la Imprenta Real se vendía a cuatro reales una obra intitulada *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre*<sup>2</sup> del año de 1610, siendo Inquisidor General el Cardenal Arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Roxas. Segunda edición, ilustrada con notas por el bachiller Ginés de Posadilla, natural de Yébenes<sup>3</sup>. Ya he mostrado en otro lugar que, si bien usó de un seudónimo, añadiendo incluso pormenores biográficos imaginarios (por lo que pudiese tronar, según dijera su Doña Irene...), don Leandro facilitó también en sus notas unos riquísimos datos bibliográficos suficientes como para permitir la identificación del verdadero autor de ellas por cualquier aficionado a sus obras teatrales<sup>4</sup>. El caso es que en su *Histoire Critique de l'Inquisition d'Espagne*, editada en 1817-1818, Llorente sabe ya que la relación del auto «a été publiée à Madrid en 1810 (*sic*), avec des remarques très plaisantes, par le Molière de l'Espagne»<sup>5</sup>, apelativo que le diera a Moratín en 1794 su amigo Pedro Estala<sup>6</sup>.

Abolida la Inquisición por Napoleón el 4 de diciembre de 1808 y suprimidas todas las órdenes religiosas desde agosto del año siguiente, se encontraba el dramaturgo en condiciones relativamente favorables para contribuir a dejar constancia documental, según escribe en el prólogo<sup>7</sup> de la «calamidad» que fue a su juicio el difunto tribunal, entonces más que nunca blanco de las sátiras de los regalistas y católicos ilustrados, símbolo de oscurantismo y opresión para muchos españoles de ambos bandos, y asimilado por la propaganda del ocupante a la España «retróga-

<sup>2</sup> No «6 y 7», como se imprime en la B.A.E., vol. II.

<sup>3</sup> Las iniciales mayúsculas son mías, pues todo el título está en versales y versalitas redondas, menos el nombre del autor, impreso en versalitas cursivas.

<sup>4</sup> «Sobre Moratín y Goya», *Hispanic Review*, Spring 1982, pp. 119-132.

<sup>5</sup> T. 2, P., 1818, p. 61.

<sup>6</sup> *El Pluto*, M., Sancha, MDCCXCIV, p. 43.

<sup>7</sup> No está en la B.A.E. Lo transcribo al final de este artículo.

da», es decir, sublevada contra el invasor. Por otra parte, como escritor que era, don Leandro no podía por menos de celebrar una medida que acababa con un enfadoso control del pensamiento ejercido por lo común en su tiempo, según informaba ya Jovellanos en 1798, por unos calificadores carentes de la debida competencia<sup>8</sup>; «Vergüenza es referirlo —escribía *Inarco*—; pero también no es pequeño desahogo el poderlo ya referir»<sup>9</sup>. Estas últimas palabras se extractan de un prólogo que, sintomáticamente, contiene un violento ataque al Santo Oficio y se redactó en 1811 para encabezar una fracasada edición del *Fray Gerundio*, concediéndose licencia de impresión el 4 de abril de aquel año. Además, a los pocos días de anunciarse en la *Gazeta* la publicación del *Auto de Fe de Logroño*, Juan Antonio Llorente leía en la Academia de la Historia su *Memoria histórica sobre cuál ha sido la opinión nacional de España acerca del tribunal de la Inquisición*<sup>10</sup>, dándola a la imprenta el año siguiente, en que también se publicaron sus *Anales de la Inquisición de España*; como se ve, no se trata, en lo que a Moratín se refiere, de un mero caso aislado, ni en su propia obra, ni en la producción de aquellos años, sino de un fenómeno más amplio generado por unas circunstancias muy particulares. Es más; desde Cádiz llegaban noticias a la Villa y Corte, y la *Gazeta de Madrid* les dedicaba una pequeña sección en la que se publicaban, anotándolos a

<sup>8</sup> B.A.E., LXXXVII, p. 334.

<sup>9</sup> *Obras póstumas*, III, p. 207. También la emprende don Leandro con los «nietos de los Infantes de la Cerda [...] descendientes de Alfonso el Sabio» que, según nota 5, se dedican al «vergonzoso empleo» hereditario de alguaciles mayores del Santo Oficio: se trata de los duques de Medinaceli (Bourgoing, *Tableau de l'Espagne moderne*, París, Levraut, 1803, I, p. 384); el primogénito, marqués de Cogolludo, iba al frente de la comitiva en el auto de 1784 en que se sentenció a un mendigo fabricante de filtros amorosos, tal vez representado en el *Capricho* 23 de Goya. En la víspera de la Guerra de la Independencia, se menciona en las *Guías del estado eclesiástico* como alguacil mayor y teniente, respectivamente, a Medinaceli y Cogolludo.

Dos años antes de la reedición del *Auto* por Moratín, un decreto imperial declaraba al duque de Medinaceli y a otros grandes «enemigos de Francia y España y traidores a ambas coronas» (Artola, *Los afrancesados*, Madrid, Sociedad Estudios y Publicaciones, 1953, pp. 114-115).

<sup>10</sup> Reeditada hace poco, con un estudio iluminativo, por G. Dufour, París, P.U.F., 1977. Doy las gracias a mi estimado colega por haberme ayudado a aclarar algunas dudas.

veces con ironía, extractos de periódicos y títulos de folletos por los que pudo enterarse don Leandro el 18 de noviembre de 1811 —después de editado el *Auto*, por supuesto— de que el *Redactor General* del 13 de octubre anunciaba uno de los muchos «papeles» entonces impresos en contra del Santo Oficio, intitulado *Incompatibilidad de la libertad española con el establecimiento de la Inquisición*, por «Ingenuo Tostado».

Del texto aureosecular conozco dos ejemplares, ya citados por Julio Caro Baroja en *Las brujas y su mundo*, que se custodian en la Biblioteca Nacional de Madrid; uno de ellos suelto y otro incompleto, incluido en una colección manuscrita de *Cédulas reales a favor del Santo Oficio* y, por lo mismo, conservado en la sección de Manuscritos de dicho establecimiento<sup>11</sup>. Es posible que Moratín leyera uno de los dos en la Biblioteca Real, después Nacional, de la que le habían de nombrar bibliotecario mayor en noviembre de 1811, unas pocas semanas después de su edición anotada del *Auto de Fe*. Como quiera que fuese, la reedición del texto del Siglo de Oro por Moratín es, según queda dicho, de 1811 y no de 1812 como se ha venido repitiendo, con alguna que otra excepción, hasta una fecha bastante próxima<sup>12</sup>, y tal equivocación se deriva indudablemente del escasísimo número de ejemplares que de aquella obra han sobrevivido: el único que yo conocí durante años era propiedad del difunto marqués de Valdeterrazo, y se menciona en el catálogo de la exposición en torno a Moratín en el segundo centenario de su nacimiento, que se celebró en la Biblioteca Nacional de 1960 a 1961<sup>13</sup>; Francisco Aguilar Piñal, en su preciosa bibliografía del autor, no lo señala, pero en cambio dio con otro en la Biblioteca del Hebrew Union

<sup>11</sup> Signaturas respectivas: V/C<sup>a</sup> 248, n.º 71, y ms. 718, fols. 271 y ss. Véase también, de Caro Baroja, *Brujería vasca*, San Sebastián, Txertoa, 1982, pp. 73 y ss.

<sup>12</sup> He mostrado en un trabajo anterior (véase n. 4) que las notas moratinianas no son de 1797, como se ha escrito equivocadamente con el fin de justificar una supuesta influencia de ellas y del texto del *Auto* sobre los *Caprichos* brujeriles de Goya; son anteriores en algunos meses a la fecha en que se publicaron por vez primera en Madrid.

<sup>13</sup> Valencia, Amparo Soler imp., 1961, pp. 41-42, n.º 242.

College de Cincinnati, Ohio, que es el que utilizo en el presente trabajo <sup>14</sup>. Conviene recordar a este respecto que don Marcelino conocía, hace ya más de un siglo, el año exacto de la llamada por Moratín segunda edición, esto es la del seudo bachiller Ginés de Posadilla, exornada, según frase del erudito santanderino, «con notas sazoadísimas aunque un tanto volterianas» <sup>15</sup>; pero unos treinta y tantos años más tarde, Agustín González de Amezúa, en su edición de *El casamiento engañoso y el Coloquio de los Perros* <sup>16</sup>, advierte al lector que «la *Relación del auto de fe de Logroño* [la] reimprimió Moratín bajo pseudónimo en 1812», es decir que, como muchos, se equivoca doblemente, pues no sólo desconoce la edición del año anterior sino que además atribuye a don Leandro una iniciativa que no tomó en 1812 porque no le era posible tomarla, como más adelante se verá. Por lo mismo, el juicio poco favorable que formula acerca de la que considera primera reedición de la *Relación* no puede ya sostenerse; escribe en efecto Amezúa que «no merece crédito. Obrando de mala fe, que muy capaz era él de éstas cosas, no la reprodujo fielmente, sino con importantes variantes y supresiones. Acreedora es, por tanto, a que algún aficionado a estos estudios la saque nuevamente a luz en toda su integridad». Me parece lícito pensar que entra en esta formulación parte del concepto poco grato que tenía formado de los llamados «afrancesados» en general la intelectualidad de aquellos años (y que aún perdura entre sus cada vez más escasos seguidores; en efecto, que el texto de la *Relación* tal como apareció en 1812 esté menos pulcramente editado que el del año anterior queda fuera de duda; contiene unas erratas —contadas por cierto— que denotan la prisa y el consiguiente poco cuidado con que se imprimió: «respuesta» por «requiesta»; faltan un par de conjunciones que en ningún modo afectan al sentido de la fra-

<sup>14</sup> *Cuadernos bibliográficos*, n.º 40, 1980, p. 35. La entidad norteamericana tuvo a bien facilitarme fotocopia del documento, y R.P. Sebold, como buen amigo, medió en la tramitación del asunto.

<sup>15</sup> *Biblioteca de traductores españoles*, Madrid, C.S.I.C., MCMLIII, vol. III, p. 391 (la fecha de redacción es 1874-1878, según la introducción al vol. I).

<sup>16</sup> Madrid, Bailly-Baillière, 1912, p. 718.



se; un verbo en plural en vez de singular, también sin consecuencias pues el sujeto puede ser único o múltiple en aquel contexto particular; falta, sí, un complemento de dos que se pueden leer en el original áureo, pues el impresor de 1812, partiendo del texto publicado el año anterior por Moratín, se saltó un renglón de éste. Pero donde hay muchas «variantes» y «supresiones» es en las notas (por motivos que también se examinarán en su lugar), no en el texto. Y menos aún las hay en el de la pulcra reedición de 1811, si bien van en cifras las fechas y ya no en letras, se unifican o modernizan unos pocos apellidos o topónimos (de «Cigarra-murdi» y «Zugarramurdi» se conserva la segunda forma; «Yriart» se convierte en «Iriarte»), y se olvida el impresor de puntualizar que el brazo del niño con que se alumbran los brujos es el izquierdo. Incluso, a pesar de atenerse a las normas ortográficas vigentes o más corrientes en su época, Moratín respeta las formas arcaicas («mesma», «dalde», etc.). No se puede por tanto hablar de «variantes importantes» que desacrediten la edición <sup>17</sup>.

En cambio sí resolvió suprimir deliberadamente y, al parecer, no sin vacilaciones, un pasaje y dos frasecitas que paradójicamente se pudieron imprimir en 1611 y hubiera tachado no obstante, sin la más mínima duda, un censor de 1811; y por haberlo sido Moratín poco antes de estallar la guerra, cuando su amigo Melón regentaba el juzgado de Imprentas, encargándole el examen de varias obras, sabía que no se podían rebasar ciertos límites, sobre todo en lo escabroso; porque de esto se trata, y no de otra cosa. Ocioso es decir que esas supresiones se reiteraron en las reediciones sucesivas, hasta la última, que es la de 1846 realizada para la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneira. El mismo autor, mejor dicho, los mismos autores de la *Relación* áurea, al aludir a «otras [maldades] muy abominables que se dexan de referir» <sup>18</sup>, también tenían perfecta conciencia de rozarse

<sup>17</sup> Se modifica el orden de sucesión de la aprobación, la licencia y la advertencia de Mongastón, y se omite además, por inútil, en la p. 24, el título que en la ed. de 1611 encabezaba el relato de las actividades de los brujos.

<sup>18</sup> B.A.E., II, p. 625 a.

con lo nefando, en el sentido etimológico de la voz, por lo que Moratín no hizo más que conformarse anticipadamente al dictamen de la censura oficial; pero fue indudablemente para él un cargo de conciencia el tener que censurar un texto que demostraba «tan torpe y hedionda estupidez por parte de sus autores»; prueba de ello, la larga nota en que expuso ese debate interior en forma de diálogo entre varias personas, entre ellas el «editor», esto es, él mismo, poco antes de empezar el relato de la misa negra y las travesuras colectivas en que desemboca; en ella se enfrentan tres actitudes: uno es de parecer que no se imprima; otro que sí; y el tercero elige un término medio que consiste en publicar el texto antiguo, «pero al llegar a eso de la misa, y lo que se dice más allá, salto, y puntos suspensivos; y ate vmd. el hilo en donde mejor le parezca»; después de un intercambio de argumentos, dos votan la edición íntegra, el otro se abstiene, o más bien opina que debe obrar el editor según su propio criterio; éste se adhiere al último parecer, con la aprobación de uno de los dos primeros, el cual evidencia así, al finalizar la nota, la propia incertidumbre y la de todos ante una solución de cualquier forma no satisfactoria<sup>19</sup>. Y como sabe ya el lector, Moratín imprimió el relato de la misa negra, pero en el de la «gresca obscena» no pudo por menos de practicar unas cuantas podas, sin las cuales no se hubiera publicado el texto del auto, pues lo que importaba era publicarlo; al fin y al cabo, se le planteó a don Leandro el mismo problema que han tenido que afrontar los escritores e investigadores en una época muchísimo más cercana a la nuestra... Y tanto menos se le puede afear esa conducta cuanto que demostró el máximo de honradez intelectual entonces tolerable cuidando de señalar con puntos suspensivos los pasajes suprimidos<sup>20</sup>, precaución ésta que no se hubiera tomado la censura oficial, ni entonces, ni más tarde. En desagravio, pues, de Juan de Mongastón y de los inquisidores del XVII, y también para conferirle a la edición moratiniana el «entero crédito» que le niega equivocada-

<sup>19</sup> B.A.E., n. 35, pp. 623-624.

<sup>20</sup> P. 625 a.

mente González de Amezúa, transcribo a continuación y en cursiva aquellas frases pecaminosas<sup>21</sup> de que se quedaron en ayunas los súbditos efímeros de José Bonaparte, y, con ellos, los lectores de las ediciones sucesivas basadas en la de Moratín:

[...] la llevavan a la parte donde estava el Demonio, que luego con su mano yzquierda (a la vista de todos) la tendía en el suelo boca abaxo, o la arrimava contra un Arbol, y allí la conocía sométicamente, estándole haciendo el son el dicho su marido Joanes de Sansín, y estando en el dicho acto, ella dava un chillido muy rezio q. le oyan todos, y preguntadas q. formasen el chillido en la forma que lo hazían, es como quando brama un toro. Y luego que acabavan los actos desonestos, haziéndole el son, yendo ella muy ufana y contenta, la bolvían a llevar al puesto donde la avían sacado; y en la dicha forma la dicha Reyna yva señalando todas las que avían de yr a se juntar con el Demonio; y con la dicha música y solemnidad las yvan llevando, y bolviendo a sus lugares dando todas siempre el dicho chillido quando acabavan los actos desonestos. Y la dicha maría Yriart, hija de la Reyna, declara que quando su madre la mandó que fuese la primera vez para el dicho effecto, el Demonio la trató carnalmente por ambas partes, y la desfloró y padeció mucho dolor, y bolvió a su casa la camissa muy ensangrentada, de que se quexó a su madre, y ella le respondió que no importaba nada, que también avía hecho con ella otro tanto. Y Miguel de Goyburu refiere en la forma que se desatacava para el dicho efecto, y otras muchas cossas torpíssimas que le pasaron con el Demonio, que por serlo tanto se dixo en la sentencia que no se referían. Y Martín de Vizcar, Bruxo reconciliado (que en el Aquelarre tenía officio de Alcalde, para regir y governar los niños), refiere que la primera vez que el Demonio lo conoció sométicamente, padeció gran dolor y llevó a su casa mucha sangre; y para dar satisfacción a su muger (que le preguntó qué sangre era aquélla) fingió que con un ramo de una mata se avía herido en una pierna. Y luego que el Demonio acaba [...]

[...] y de noche se les aparece el Demonio en espantosa figura y los conoce carnalmente, y a las mugeres por ambas partes y muy de ordinario se les va a las camas [...]

<sup>21</sup> Caro Baroja reproduce íntegro el texto áureo (*Brujería vasca*, ed. cit., pp. 105-107), pero sin señalar los pasajes omitidos por don Leandro en su edición de 1811.

Me atengo a la ortografía del texto original, pero con excepción de la vocal *v* («vnos»), de la consonante *u* («lleuaua»), y de la tilde que convierto en *n* («boluíã»).

Por lo que hace a las notas con que don Leandro adornó su edición del texto del siglo XVII, «volterianas hasta los tuétanos —según Menéndez y Pelayo<sup>22</sup>— e hijas legítimas del *Diccionario filosófico*», se ha escrito que no se había lucido en ellas y que al tratar de brujería, «entre el sentido histórico del patriarca de Ferny y los resabios anticlericales de nuestro gran hombre de teatro» había mucha distancia<sup>23</sup>. «No resistió la tentación de usar hechos tan extraordinarios para pavonear su dominio del estilo satírico», encarece R. Cueto Ruiz, y en la 52, relativa a los «hechizos» de Carlos II, «no se conformó con la información disponible», llegando a convertir los datos históricos en «farsa vulgar y corriente»<sup>24</sup>.

No sé en qué medida se pueden calificar de «volterianas» las notas de Moratín; basta con que sean moratinianas, que ya es mucho. Lo cierto es que *Inarco* cita varias veces al escritor francés, y que en cambio, tres años escasos antes, no se hubiera atrevido a tanto, a pesar de haber leído, según escribe en 1795, «todo el V.»<sup>25</sup>. Esta prudente abreviatura, que lo explica todo, supone una constante preocupación por la censura, que había de desembocar fatalmente en el desahogo que se tomó el autor a raíz del cambio de régimen, de manera que el anticlericalismo de las notas resulta más lógico en ellas que la serenidad del historiador, ya que, además, corresponde a la elección, tampoco casual, del texto del Siglo de Oro. Ello equivale a decir que no se deben juzgar las notas moratinianas a partir de criterios que no les corresponden, y que deben acompañarse por otra parte de cierto distanciamiento generador de objetividad. De todo ello tiene por cierto perfecta conciencia el propio don Leandro, pues el «prólogo del editor» evidencia que no pretendió más que «*producir documen-*

<sup>22</sup> Cit. por Caro Baroja, *Las brujas...*, p. 219. Compárese ese juicio, procedente de la *Hist. de los Heterodoxos*, con el citado más arriba, del mismo don Marcelino.

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p. 219.

<sup>24</sup> *Los hechizos de Carlos II*, Madrid, La Ballesta, 1966, p. 20.

<sup>25</sup> *Epistolario*, Madrid, Castalia, 1973, carta 56.

tos para que *otras plumas*, sin exageración, *sin parcialidad*, sin encono, *describan* el origen, los progresos y el suspirado término de nuestra calamidad»<sup>26</sup>, esto es, «el atraso» de España, cotejada con las naciones de Europa a principios del XIX. Por otra parte, no dista mucho de acertar Cueto Ruiz, si bien involuntariamente, al calificar de farsa la versión moratiniana del proceso de Froylán Díaz<sup>27</sup>; y es que el autor no debió de conceder demasiada importancia a sus comentarios, redactando tan sólo, dice, «algunas notas», en las que «de propósito» desistió de «tomar en consideración lo que hay en él [el auto de Logroño] de repugnante y horrible», prefiriendo «aprovechar *las ocasiones que ofrecen a la pluma las ridiculeces* de que abunda tal escrito». «Si por este medio —concluye— ha conseguido *hacer su lectura menos desagradable*, quedará suficientemente premiado el corto mérito que haya podido contraer en solicitar su publicación».

Pero a pesar de su enfoque esencialmente satírico, conviene observar que Moratín no se contentó con hacer alarde de su «facilidad difícil», o, digamos, de su mero talento, sino que también se tomó la molestia de informarse previamente leyendo el discurso manuscrito redactado en abril de 1611 por Pedro de Valencia a petición del Inquisidor General «acerca de los cuentos de las brujas» castigadas en Logroño. Dicho manuscrito, concretamente el *Discurso primero*, debió de leerlo Moratín, como la relación del auto, en la Biblioteca Real, y permaneció inédito hasta principios de nuestra centuria<sup>28</sup>. La lectura del texto de Pedro de Valencia por don Leandro explica la mención del Inquisidor General, Bernardo de Sandoval y Rojas, a quien va dirigido, en el título de la edición de 1811<sup>29</sup>, ya que de él no se trata en la anterior

<sup>26</sup> El subrayado es mío. Así en adelante.

<sup>27</sup> Lo que importa es que don Leandro lo leyera. Por otra parte, en tres de los cuatro pasajes de la nota 52 (cito por la ed. de la B.A.E.) incriminados por Cueto, la «invención» de Moratín se reduce a una mera broma sin trascendencia. Por último, tampoco están libres de erratas las citas del propio Cueto...

<sup>29</sup> Moratín no se tomó más trabajo que transcribir los títulos de Sandoval.

de Mongastón; por otra parte, interesa advertir que el juicio de Moratín acerca de la histeria brujeril corresponde al de Valencia y de la minoría de escépticos que, en el segundo decenio del seiscientos, se negaban a castigar «delitos que es imposible cometer». Recuérdese de pasada que a los dos años de publicada la *Relación* por *Inarco*, se empeñaría Fray Francisco de Alvarado en defender en las Cortes la creencia en las brujas...<sup>30</sup>.

En cambio, el autor de *El sí de las niñas* no tuvo noticia de la actividad incansable de Alonso de Salazar y Frías, el más reciente de los tres inquisidores logroñeses, nombrado por su protector Sandoval en 1609 durante la instrucción del proceso<sup>31</sup>, de manera que la última nota de la edición de 1811 le atribuye sarcásticamente la misma «satisfacción» y «contoneo» que a sus colegas más antiguos Valle Alvarado y Becerra y Holguín. Efectivamente, según escribe J. Caro Baroja, los documentos que prueban la discrepancia de Salazar «y su agudo sentido crítico no fueron conocidos hasta mucho después de que su fama y memoria fuese objeto de una parte de las burlas aludidas», es decir, hasta la *Historia de la Inquisición española* de Lea y los trabajos, más cercanos a nosotros, del mismo Caro Baroja, Kamen, Bennassar, Henningsen y otros. El último describe con todos sus pormenores la lucha, si bien minoritaria y larga, no del todo aislada, que entabló aquel «abogado de las brujas» contra sus dos colegas, y el consiguiente viraje de la Suprema, que acabó dictando en 1614 nuevas instrucciones para los casos de brujería, lo que no impidió por cierto en los años sucesivos que las autoridades seculares, presionadas por el vecindario, siguiesen quemando a los adictos a esa herejía, ni que muchos inquisidores continuasen tan aficionados a hogueras como antes<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Gustav Henningsen, *El abogado de las brujas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 343.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, cap. X y ss.

<sup>32</sup> *Las brujas...*, pp. 220-221.

<sup>33</sup> Henningsen, p. 342.



Pero el auto de Logroño, según advierte Henningsen fundándose en la documentación reunida por Salazar, constituyó una ruptura en la tradición inquisitorial de no quemar brujos; habla incluso el historiador danés del «increíble escepticismo» manifestado en casos semejantes por la Suprema durante el siglo XVI en comparación con el modo de proceder de otros jueces de Europa<sup>34</sup>. El caso es que los autores<sup>35</sup> de la *Relación* impresa en 1611 sólo conceden unas pocas líneas a los acusados de herejía ordinaria (luteranos, apóstatas, judaizantes, etc.), dedicando la mayor parte del folleto a la «Relación de las cossas / y maldades que se cometen en la seta de los Bruxos / según se relataron en sus sentencias y / confesiones»<sup>36</sup>, lo cual confirma el asombro de la concurrencia al oír esas «cossas tan horrendas y espantosas quales *nunca se han visto*»<sup>37</sup>, y por ende el carácter marcadamente excepcional de aquel «auto público general», celebrado once años después del inmediatamente anterior y al que se mencionó significativamente largo tiempo en los círculos inquisitoriales como «auto de las brujas»<sup>38</sup>. De manera que si en algo pecó Moratín fue en generalizar implícitamente a partir del contenido del auto de Logroño. Pero en modo alguno se considera, al menos expresamente, «historiador erudito y filósofo» al reeditarlo<sup>39</sup>. Se

<sup>34</sup> A la «prudencia» del procedimiento inquisitorial se refieren también Caro Baroja (o.c., p. 197), Bennassar (*Inquisición española: poder político y control social*, Barcelona, Crítica, 1981, passim).

<sup>35</sup> Henningsen (p. 187) califica a Mongastón de «testigo ocular» e, implícitamente, de autor de la *Relación*. Los autores verdaderos, al menos si prestamos fe al mismo texto del Siglo de Oro, fueron «algunos curiosos» que iban sacando notas durante la celebración del auto y que encargaron a uno de ellos la redacción de una síntesis ([...] pondré también una breve relación de algunas de las cosas más notables que apuntamos [...]). Mongastón sólo dice que la relación «ha llegado a sus manos» (B.A.E., II, pp. 618 *b* y 617 *a* respectivamente).

<sup>36</sup> Moratín (o su impresor) no transcribió este subtítulo, separando la referida «relación» del texto anterior.

<sup>37</sup> P. 618 *a*.

<sup>38</sup> Henningsen, p. 176; cf.: «Este Auto de la Fe es de las cosas más notables que se han visto en muchos años...» (p. 617 *b*).

<sup>39</sup> Ed. de Madrid, 1811, p. 4 (véase apéndice).

Pero añade a renglón seguido: «¿Quién de *nosotros* había de escribir en tiempo de tinieblas y opresión?» (acerca de la Inquisición, se entiende).

trata, sí, de un miembro de la intelectualidad ilustrada, buen conocedor —dentro de los límites impuestos por la época— de la historia de su país y de los problemas políticoculturales en los que, *volens nolens*, anduvo mezclado como escritor, como alto funcionario y también por estar vinculada su suerte a la de los poderosos durante el reinado de los Borbones y el de José Bonaparte. El plan de futuras investigaciones que propone don Leandro a los «más acreditados escritores» supone una previa y honda reflexión que le lleva a incluirse —¿retóricamente?— en el número de los frustrados historiadores de la «Santa»<sup>40</sup>. ¿Quién sabe por lo tanto si no abrigaría algún día la intención de dedicarle un trabajo? Lo cierto es que debido a las circunstancias, a su dedicación casi exclusiva a otro tipo de actividad, a la falta de tiempo y serenidad, también a la edad, el autor de los *Orígenes del teatro español* no estaba en condiciones de emprender entonces una obra de esta clase, a diferencia de un Llorente que poseía desde tiempo atrás la experiencia y documentación imprescindibles. Moratín eligió pues un término medio, que fue publicar un documento histórico y, por medio de notas apropiadas, convertirlo en panfleto, para él más fácil de redactar por tener mayor afinidad con su genio satírico y con la «extraordinaria revolución»<sup>41</sup> importada de tras el Pirineo.

El año siguiente de 1812, en Cádiz, entonces capital de la resistencia al invasor, la imprenta Tormentaria realizó, con escaso cuidado por cierto, al menos en lo estrictamente tipográfico, la reedición que, como queda dicho, hasta una fecha reciente se ha venido considerando como primera reimpresión del texto de Mongastón con las notas de Moratín<sup>42</sup>. La portada contiene ya una errata importante, pues al impresor gaditano, menos mirado que el madrileño, se le quedó en el tintero, y mejor dicho en la ca-

<sup>40</sup> Véase nota anterior.

<sup>41</sup> Prólogo para el *Fray Gerundio, Obras Póstumas*, III, p. 209.

<sup>42</sup> A. Milhou ha tenido la amabilidad de mandarme fotocopia del impreso 1/3997 de la B.N. de Madrid.

ja, la mención del número de la edición, de manera que el que no conozca la portada de 1811 no alcanza a qué se refiere el participio femenino «ilustrada con notas...» en un título que trata de un «Auto de Fe»; se pueden espigar varios descuidos más en las notas, como «entrando» por «encontrado»; «rodeo» por «regodeo»; «atenciones» por «anotaciones»; «viages» por «visages», etc.; el gaditano parece además reñido con los diminutivos («pantalón» en vez de «pantaloncito»; «sobrino» por «sobrinito»); dos referencias a la página 97 se han copiado mecánicamente de la edición anterior y, como es natural, no corresponden a la nueva foliación<sup>43</sup>. Del texto propiamente dicho ya se ha hablado; añádase que el nuevo editor se ahorra muchas iniciales, quizá no en todos los casos sin segunda intención («... la santa cruz verde, insignia de la inquisición...»; «... que es calificador del santo oficio...»).

Pero esta serie de imperfecciones y algunas más, que contrastan con la pulcritud de la impresión realizada antes por los tórculos josefinos, no se deben tanto a la desidia de la bien llamada «Tormentaria», según parece, como al apremio de las circunstancias, las cuales requerían, como vamos a ver, una pronta publicación del texto y notas por el «editor», más concretamente por el anónimo que, sin anuencia del ausente editor, o sea Moratín, deseaba intervenir lo antes posible en la encarnizada polémica iniciada meses atrás, en julio-agosto de 1811, es decir, tal vez antes de que don Leandro pensase realizar en Madrid su propia edición<sup>44</sup>. El contexto de la aparición del *Auto de Fe* en Cádiz es en efecto el de la lucha entre adversarios de la Inquisición y partidarios de su restablecimiento, y viene a constituir el texto del XVII con las notas moratinianas un folleto más entre los muchos que aparecen a favor o en contra de la incompatibilidad del Tri-

<sup>43</sup> En cambio aparece ya generalizada la ortografía moderna «cu-», que sustituye a «qu-» («cuquiera», «cuanto», «cuadrilla», etc.), con una sola forma todavía híbrida debido a la conservación de la diéresis, en «cüestión».

<sup>44</sup> Véase Ramón Solís, *El Cádiz de las Cortes*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1958, pp. 332 y ss.

bunal con la Constitución promulgada el 19 de marzo de 1812. Una nota final de la edición gaditana nos informa acerca de los móviles de sus realizadores y permite a la vez fecharla con alguna aproximación: en ella se denuncia a los «apologistas del tribunal de Inquisición», a los que «procediendo de mala fe desean el restablecimiento de este tribunal de horror», y por último a quienes «prestan sus nombres para restablecer tan criminal institución»; en esta última frase se alude indudablemente a la campaña organizada por los serviles para reunir firmas no sólo yendo de casa en casa, sino también solicitando a prelados y oficiales de alta graduación, cuyas identidades fueron conocidas en junio-julio de 1812<sup>45</sup>. El 22 de abril<sup>46</sup>, la comisión nombrada para informar sobre la oportunidad de reponer el Santo Oficio hizo público un voto positivo amañado en condiciones al parecer no muy regulares (¿serán los que procedieron «de mala fe», valiéndose de «medios capciosos y subversivos?»), aunque se consiguió, con no menor habilidad maniobrera, hacer pasar el expediente a la Comisión de Constitución con el encargo de informar sobre la incompatibilidad de la «Santa» con dicha constitución<sup>47</sup>, de lo cual resultó un aplazamiento de la discusión por los diputados hasta el 8 de diciembre, en que se propuso la abolición; el 4 de junio se había votado ya en comisión el principio de la incompatibilidad, que se había de confirmar en el artículo segundo del decreto de abolición de 22 de enero de 1813, publicado el 22 de febrero. Al principio de incompatibilidad se refiere expresamente la frase de la advertencia final en que se afirma que «este instrumento de la tiranía [...] no existe, o no puede existir la Constitución que hemos jurado». El que esperen los gaditanos «anciosos» [*sic*] el día memorable en que el *Soberano Congreso Nacional* declare que no existe aquel monumento de degradación del género humano»

<sup>45</sup> Solís, pp. 342-343. Resulta bastante difícil captar la cronología de los acontecimientos en este libro.

<sup>46</sup> F. Martí Gilibert, *La abolición de la Inquisición*, Pamplona, EUNSA, 1985, p. 105. Modesto Lafuente (*Historia General de España*, vol. 13, p. 117) habla del 22 de mayo.

<sup>47</sup> *Actas de las Cortes de Cádiz*, Madrid, Taurus, vol. II, 1964, p. 1.030.

permite inferir que la publicación del *Auto de Fe* debe de situarse a finales del año de 1812; lo confirma una frase de la intervención del diputado a Cortes Ruiz de Padrón en la sesión del 18 de enero de 1813: «El de Logroño del año de 1610 se ha reimpresso en estos días...»<sup>48</sup>.

No debe extrañar la publicación en el Cádiz de las Cortes de un texto editado con poca anterioridad en Madrid por un funcionario del Intruso, pues liberales y afrancesados, como es notorio, no carecían de afinidades ideológicas, particularmente en lo que a la Inquisición se refiere, de manera que la utilización de un folleto del bando de enfrente por un «insurgente» distaba mucho de constituir un caso aislado; según se ha demostrado hace poco, se aprovechó en efecto por la comisión de Constitución el texto de la *Memoria histórica sobre cuál ha sido la opinión nacional de España acerca del tribunal de la Inquisición*, que Llorente leyó en la Academia de la Historia el 15 de noviembre de 1811<sup>49</sup>, y por otra parte, ya hemos visto que se publicaban en la *Gazeta de Madrid* noticias procedentes de Cádiz<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> *Actas de las Cortes...*, p. 1.151.

<sup>49</sup> Véase más arriba, n. 10.

<sup>50</sup> A este respecto, me parece interesante advertir que el citado Ruiz de Padrón, diputado por Canarias y miembro de la comisión, no sólo estaba al corriente de la publicación del *Auto de Logroño* en 1812, sino que —al igual que sus compañeros (y sus adversarios) con la *Memoria...* de Llorente— supo aprovechar por su parte en su discurso el texto de la relación e incluso el prólogo, y más aún, la advertencia final añadida por el editor gaditano. Además de las coincidencias argumentales entonces corrientes (oscurantismo, usurpación de la autoridad episcopal, autoridad ilimitada), se advierten ecos textuales procedentes del prólogo moratiniano: «ha creído los mayores absurdos y castigados delitos que no es posible cometer» (*Actas...*, p. 1.156; escribe Moratín: «propagaba errores absurdos [...] castigaba delitos que es imposible cometer»); «recordarnos lo que hemos sido y advertimos lo que debemos ser en adelante» (p. 1.186; «se ignora mucho lo que fuimos, lo que somos ahora y lo que pudiéramos ser»). En la «fastidiosa difusión» de la intervención del diputado destacan dos temas utilizados en la breve conclusión de la ed. de Cádiz que no aparecen en el prólogo de don Leandro: el de la contradicción de los métodos inquisitoriales con la doctrina evangélica y, naturalmente, el de la incompatibilidad de la Santa con la constitución.

La terminología ofrece también indudables semejanzas, habida cuenta de la enorme disparidad cuantitativa de ambos documentos:

Dada la situación de beligerancia y la propaganda que afeaba la conducta de los afrancesados, secuaces del «Anticristo», no convenía mencionar en Cádiz los nombres de los «traidores» e «ímpios» cuyos argumentos se aprovechaban para arremeter contra la «Santa» o lo que de ella quedaba, aunque tampoco sería inverosímil que el editor gaditano no tuviera ni idea de quién se parapetaba tras el seudónimo de Ginés de Posadilla.

Para precaverse contra la acusación obligada de impiedad o herejía esgrimida por los ultramontanos<sup>51</sup>, el gaditano dedica al

¿Y se ha podido llamar a este tribunal <i>el Santo Oficio</i> ?	el tribunal llamado <i>Santo Oficio</i>	(p. 143)
		(p. 1185)
el tribunal llamado Santo Oficio		(p. 1198)
la respetable decisión de las Cortes que espera con ansia la nación entera	esperamos anciosos el día memorable en que el <i>Soberano Congreso Nacional</i> declare...	(p. 143)
		(p. 1151)
Acaso unos hablarán por ignorancia o estupidez, ... aquéllos por un celo indiscreto	Los que por su ignorancia, su preocupación y su zelo indiscreto...	(p. 141)
		(p. 1157)
El pueblo español ha jurado solemnemente su Constitución...; está pronto y dispuesto a defender y sellar con su sangre...	la Constitución que hemos jurado y que debemos sostener hasta derramar la última gota de nuestra sangre...	(p. 143)
		(p. 1163)

Demos —con precaución, un paso adelante: sabido es que después de votarse el 4 de junio de aquel año por la comisión de Constitución el principio de la incompatibilidad del Santo Oficio con la constitución española (Dufour, o. c., p. 27), se acordó, ante la discrepancia de dos de sus miembros, reunir todos los documentos necesarios para un debate sobre el particular, a los que convenía añadir las obras de todos «los escritores nacionales que, por incidencia o de propósito, han hablado de la Inquisición». Además, la advertencia de 1812 se refiere a «la Constitución que *hemos jurado* y que debemos sostener...», es decir, que su autor se expresa como *diputado* y no como un simple particular. Se podrá objetar que en el discurso de Ruiz de Padrón se escribe (p. 1.164) que «el *pueblo* español no ha *jurado* ni *jurará* jamás sostener la Inquisición; antes al contrario en el mismo acto de jurar la Constitución ha jurado virtualmente la abolición...»; pero en este caso, el orador habla como representante y en nombre de ese «pueblo» (el ejemplo cuarto es iluminativo a este respecto). En la advertencia final de la ed. del *Auto* se concibe en cambio difícilmente que un gaditano cualquiera pueda hablar en nombre de una determinada comunidad; a quien se refiere el sujeto plural es, pues, lógicamente, a los diputados, por expresarse, creo yo, uno de ellos. ¿No serán una misma persona Ruiz de Padrón y el editor gaditano? O, al menos, ¿no fue el diputado canario el que redactó o ayudó a redactar la advertencia final de la ed. de 1812? Se evoca también en su discurso la relación del auto de 1680 por José del Olmo, que se había de reeditar en 1820 como la del auto de Logroño.

<sup>51</sup> «Que nos vengan ahora con la rancia y hedionda cantilena de que los que impugnan la Inquisición hasta exigir su total abolición son profanos, impíos, herejes, ateos, judíos, francmasones, jansenistas...» (Ruiz de Padrón, en *Actas...*, p. 1.189).

menos la quinta parte de su advertencia final <sup>52</sup> a justificar su empresa por medio de la no menos corriente cantinela de «los sacrosantos principios de una religión» con la que se hallan en «absoluta contradicción» los que sirven de fundamento a la institución inquisitorial, y en nombre de las «santas máximas del evangelio» por las que Jesucristo, lejos de persuadir a los hombres «con el cuchillo, la hoguera y la infamia [...] se inmoló en el ara de la cruz para redimir al género humano, cuyo exemplo fuera mejor que hubiesen imitado los inquisidores» <sup>53</sup>. La cautela con que maneja tan vidrioso asunto y la necesidad de acomodarse al contexto gaditano dan pie, por otra parte, a varias supresiones o alteraciones en las notas, pasando las sesenta de la edición moratiniana a cincuenta y cinco. En el prólogo, que sigue siendo el de don Leandro, desaparece ya la mención de la «Silla Romana», por lo que se silencia la procedencia de «la protección y el favor» de que gozó la Inquisición, y resulta además incomprensible el final de la frase. Queda también suprimida la breve nota 7 correspondiente a los dos embusteros que «fingiendo ser Ministros del Santo Oficio habían cometido grandes maldades» («Procurarían imitar bien lo que fingieron») <sup>54</sup>, tal vez por insinuar sarcásticamente que sus desmanes eran consecuencia lógica de una perfecta asimilación. En la 16 se censuró el final de la frase en que se evoca jocosamente a un ánima en pena «pidiendo pesetas a los circunstantes para que le digan misas», y también en este caso resulta coja la frase por haberse truncado sin consideración a la sintaxis, debido sin duda, según dejamos apuntado más arriba, al deseo de contestar sin demora a los partidarios de la «Santa». Por otra parte, el hacer burla de la excesiva devoción popular a María relacionándola con la «ignorancia» y calificando incluso de «numen» a la Virgen, aunque todo ello sea volver por los fueros de la trastrocada jerarquía celestial, era del todo improcedente en aquellas circunstancias en que, mientras los serviles habían elegi-

<sup>52</sup> Véase apéndice.

<sup>53</sup> No inmolándose, por supuesto, sino ayudando a redimir al género humano...

<sup>54</sup> La numeración que utilizo es la de B.A.E., para que resulte más fácil la tarea para el lector.

do a Santiago el de Clavijo como patrono de España y los liberales sentían predilección por Santa Teresa<sup>55</sup>, la Virgen en sus distintas advocaciones acaudillaba a los defensores de la patria: la de Atocha<sup>56</sup>, la «Verge pura» de Montserrat<sup>57</sup>, la del Pilar que, como es notorio, no quería ser francesa, la de los Dolores a quien la Madre María Rosa de Jesús proponía nombrar en Cádiz generalísimo de las tropas<sup>58</sup>, la de Covadonga<sup>59</sup>, etc. Y ésa fue la causa de la desaparición de la nota 18. Una chanza análoga en la 20 a propósito de la eficacia del nombre de Jesús para conjurar a los demonios tampoco pasó a la edición de Cádiz, pero el resto de la nota se desechó por razones que examinaremos más adelante. En cuanto a la 45, en que se bromea acerca de los pasados verdores y actual apocamiento amoroso del demonio, «ese personaje del qual todavía no tenemos noticias bien seguras, después de tanto como se ha dicho en las Leyendas áureas de los Santos y en los Autos sacramentales de Calderón», parece probable que el nuevo editor —aunque a primera vista sea paradójico— se negó a reimprimir un texto que «desprestigiaba» demasiado al ángel malo, pero también, por cuanto negaba implícitamente su existencia, resultaba ofensivo al dogma católico y no estaba en línea con la propaganda patriótica que proclamaba la naturaleza diabólica del Emperador. En la nota 10 tampoco se le había escapado al gaditano una frasecita entre paréntesis que manifestaba la misma duda de don Leandro acerca del Príncipe de las Tinieblas; e igual suerte le cupo. No tenía más garantías de ser admitida en Cádiz la alusión a la supresión de los conventos por Napoleón («[...] ya no hay padres que la administren [...]»), ni la formulación sar-

<sup>55</sup> Solís, p. 298.

<sup>56</sup> E. Sarrablo Agualeles, *La vida en Madrid durante la ocupación francesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1964, p. 289.

<sup>57</sup> Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez*, Madrid, Imprenta J. Perales, 1902, pp. 292-293, n. 1.

<sup>58</sup> Solís, p. 309.

<sup>59</sup> Mesonero Romanos, *Memorias*, Madrid, Tebas, 1975, p. 67.



cástica de la esperanza en una vuelta a la situación anterior. Al final de la nota 13, que no es más que un largo extracto del *Diccionario filosófico* de Voltaire, se tuvo por conveniente omitir la mención de la obra y del autor —a los que Moratín podía en cambio referirse sin temor en 1811—, pues ocupaba el escritor francés un lugar eminente en el *Indice expurgatorio* desde decenios atrás; por lo tanto, la cita, que tampoco venía entrecomillada en la edición de don Leandro, pierde gráficamente su calidad de tal en la de Cádiz; en otra nota, la 53, queda convertido Voltaire en «un Filósofo», prudente eufemismo si tenemos presente el a la sazón bajo crédito de la «falsa filosofía», origen de todos los males en opinión de los serviles. Este mismo contexto es lo que permite explicar el corrimiento de la primitiva «intolerancia» inquisitorial hacia el «despotismo» en el *Prólogo del editor* gaditano: la voz «tolerancia» y otras semánticamente afines eran poco gratas a aquellos españoles para quienes la lucha contra el ocupante era también una guerra de religión; en el *Despertador cristiano-político* del Padre Simón López<sup>60</sup>, más conocido por su *Pantoja*, se lee por ejemplo el diálogo siguiente:

P[regunta] —¿De qué armas se vale el imperio francés para ampliar sus estados [...]?

R[respuesta] —De la tolerancia religiosa; ésta es ley fundamental; con esto se lisonjean sofocar la única verdadera Religión, que les incomoda, que es la católica romana.

Esto lo escribía cuatro años antes en Murcia un presbítero del Oratorio de San Felipe Neri a quien sus paisanos habían de elegir para que los representase en las Cortes de Cádiz<sup>61</sup>. Además, al sustituir la «intolerancia» por el «despotismo», el editor andaluz mataba dos pájaros de un tiro, pues renunciaba a una voz entonces sospechosa para los ultramontanos quisquillosos, en benefi-

<sup>60</sup> *Guerra de la Independencia*, ed. de Sabino Delgado, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, Madrid, Editora Nacional, 1979, p. 351.

<sup>61</sup> «Se ha visto proclamar ya la tolerancia religiosa, y estos males...» (Benito Ramón Hermida, diputado por Galicia, en *Actas...*, p. 1.149).

cio de otra no menos expresiva, pero de connotación ya más política que religiosa, patriótica, mejor dicho; una voz, pues, más apropiada para las circunstancias, y por ende de más general aceptación.

Donde las podas o enmiendas son más radicales es naturalmente en aquellos pocos pasajes en que don Leandro manifestaba implícita o explícitamente su adhesión al régimen del Intruso, pues en lo que más se diferenciaban afrancesados y «doceañistas» era en lo político. La primera frase del *Prólogo del editor* de 1811, en que desea el autor que se estudien las causas del atraso de España a principios del XIX tan pronto como se recobre la «tranquilidad que turbaron las pasiones y la ignorancia», equivale ya a una toma de postura política por su misma formulación, por cuanto las «pasiones» y la «ignorancia», a pesar de la aparente abstracción y generalidad de las voces, apuntan al partido opuesto a la «razón» e «ilustración», al menos según los josefinos, es decir, a la España insurrecta, en poder, según los mismos, de la «plebe» embrutecida y amotinada con la bendición del clero retrógrado. Las dos características de los presuntos factores de disturbios aparecen con mayor claridad en otro texto moratiniano levemente anterior<sup>62</sup>, en el que se censura a los oradores cristianos que aseguraban desde el púlpito que «una mudanza de dinastía era un conflicto de la religión», al predicador que «aprovechándose de la *estupidez del vulgo* la adula y la *excita*, pone en movimiento las *inclinaciones feroces* que es de su cargo reprimir [...] y sacrifica a la *destemplanza de sus pasiones* tantas víctimas cuantos son los infelices a quienes su elocuencia infernal persuade y acalora». «Tantos años de *ignorancia* y de opresión —añade— no prometían mejores frutos», pero ha llegado el tiempo en que ya no se ha de ver a un «Tribunal de tinieblas» que castigue la censura de errores funestos para la sociedad. Es análogo el enfoque de la situación por el general francés Sebastiani en su carta de 1809 a Jovellanos<sup>63</sup>, pues le aconseja al asturiano

<sup>62</sup> Prólogo para una ed. del *Fray Gerundio*, en *Obras Póstumas*, III, p. 209 (fecha: 1812).

<sup>63</sup> M. Lafuente, *Historia General...*, 12, p. 389.

que abandone «un partido que sólo combate por la Inquisición, por mantener las preocupaciones, por el interés de algunos grandes de España...», una España que vio próxima ya su total disolución a consecuencia de «los vicios y desórdenes de su gobierno» y en cuya «regeneración» está trabajando «el héroe que admira el mundo».

El editor gaditano tacha, como era de esperar, tan poco halagüeña alusión a sus compañeros de lucha, afirmando por su parte que quien despojó a España de su tranquilidad fue «la perfidia del más ambicioso de los tiranos Napoleón Bonaparte» y deseando que renazcan las letras «mediante el benéfico influjo que proporcionan las sabias instituciones demarcadas en la Constitución que han establecido, a costa de afanes y fatigas, los representantes de esta gran nación, congregados en Cortes generales y extraordinarias». Tampoco se admite el segundo apartado de la nota 60 y última, prácticamente desconocido en la actualidad, pues ni siquiera el concienzudo Aribau se atrevió a reproducirlo en 1846 en el tomo segundo de la Biblioteca de Autores Españoles<sup>64</sup>: y es que en él indudablemente se ha propasado *Inarco*: deseoso de asestar el postrer golpe al odiado tribunal, evoca al «gran Caudillo que al frente de cincuenta mil hombres acabó en Chamartín con las bárbaras leyes que dictó la ignorancia», es decir, con el Santo Oficio, el 4 de diciembre de 1808, pero añade a renglón seguido que «en Uclés, Medellín, Almonacid, Ocaña y Tarragona se refrendó el decreto Imperial», exaltando a través de la abolición de la «Santa» cinco victorias de las fuerzas invasoras conseguidas entre enero de 1809 y junio de 1811<sup>65</sup>. Por últi-

<sup>64</sup> En la ed. de la B.A.E. se reproducen todas las notas de la de 1811 o de la de principios del trienio liberal, menos el final «napoleónico» de la referida nota 60, de manera que la decisión de suprimirlo, como hizo antes el gaditano o el mallorquín, debió de tomarla a su vez Aribau con pleno conocimiento de causa.

<sup>65</sup> El último párrafo de esta nota postrera es el siguiente:

Si de hoy en adelante hemos de carecer de estos devotos y entretenidos espectáculos, la culpa tiene el gran Caudillo que al frente de cincuenta mil hombres acabó en Chamartín con las bárbaras leyes que dictó la ignorancia, en oprobrio de la humanidad y de la razón. En Uclés, Medellín, Almonacid, Ocaña y Tarragona se refrendó el decreto Imperial; y todo ha sido menester para desterrar de una nación obstinada e ilusa tan absurdas opiniones, tan inicuos tribunales, tan groseras y feroces costumbres.

mo, el editor liberal no podía cerrar los ojos a la asociación, simbólica para un afrancesado, de la Inquisición y de las «juntillas» —así se llama despectivamente en el texto de Madrid a las juntas locales o partidas de guerrilleros—, o sea, según queda dicho ya, a la asociación de la «ignorancia» y de la «pasión» propias de la España rebelde. Por estar convencido de que las referidas juntillas no andaban «por esos montes acabando de aniquilar a la infeliz España», según escribe Moratín <sup>66</sup>, prefirió el gaditano ajustar las cuentas a los enemigos de dentro de casa, y particularmente a los portavoces de la ideología reaccionaria, «Filósofos rancios, Censores, Abates diarreas y otros de este jaez que trabajan incesantemente por impedir que se ilustre la noción [*sic*], para que la infeliz España siga como hasta aquí baxo la opresión y fanatismo más vergonzoso»: Fray Francisco de Alvarado, de la orden de Predicadores, alias el «Filósofo Rancio», que comenzó a publicar sus *Cartas críticas...* en 1812 y ya era conocido en Cádiz en 1811 <sup>67</sup>; el *Censor general*, órgano del partido antirreformista y que se había declarado a favor de la Inquisición; y otro periódico titulado *Diarrea de las Imprentas*, calificado de «furiosamente antirreformista» <sup>68</sup> por Ramón Solís y redactado, según el mismo, por un fraile; este último folleto, que debía su título a una epidemia, señalaba como primer requisito para curar la enfermedad el respeto al Santo Tribunal de la Inquisición. Y si se tienen en cuenta las acaloradas disputas acerca de la soberanía, de si residía en el rey o en la nación (por lo que «cada particular individuo de ella es soberano; luego el hijo es soberano del padre y los esclavos de sus amos; luego hay un número infinito de soberanos») <sup>69</sup>, no habrá de extrañar el que los hechizos del «soberano» Carlos II evocados por Moratín en la nota 52 lleguen a con-

<sup>66</sup> Nota 35 (de la B.A.E., según apunto en la n. 54).

<sup>67</sup> Arremete contra él un tal don Silvestre Canuto Cirilo ahí me las den todas, en el *Diario Mercantil* de 29 de octubre de aquel año, sin perdonar tampoco a los «Diarreas» (Solís, p. 282).

<sup>68</sup> P. 491.

<sup>69</sup> *El Censor General*, n.º 8, en Solís, p. 281.

formarse al artículo tercero de la constitución, aquejando ya al «monarca» en la edición gaditana.

Esa influencia del entorno político y religioso no es la única que se manifiesta en las modificaciones sufridas por las notas moratinianas al acomodarse al gaditano modo; varios pormenores de la vida diaria de Madrid, que Moratín introducía en su texto para hacer más amena y persuasiva su lectura, dejan necesariamente de tener interés para el público de la ciudad andaluza, y el nuevo editor resuelve por lo tanto suprimirlos o adaptarlos: así por ejemplo, en la nota 25, la referencia a la tienda de vestidos de Castillo, cuyo dueño desaparece a cambio de un simple plural («las tiendas»); según la 57, también en Cádiz se usan hábitos de San Francisco, pero ya no se puntualiza que los venden «los cerros»; en la 27, los «caxones de la plaza» se convierten en «canastos de la pescadería», y la típica «guardilla» en simple «casa»; la 20, que principiaba con una breve frase sarcástica acerca de la eficacia de la invocación a Jesús y Santa María, tampoco podía subsistir, porque en ella se enumeraban unas nueve comedias taquilleras de las que sólo tres se representaron en Cádiz durante el período que estudiamos <sup>70</sup>; en cambio, en la 55 se convierten «los teatros de la Corte» en «el teatro de Cádiz», y las «gradas» madrileñas en «tablillas», que efectivamente eran unas localidades propias del teatro antiguo de la calle Novena <sup>71</sup>; del tramoyista Baus ya no se podía hablar, pero la crítica generalizadora de Moratín a los actores de la Villa («los cómicos quedarán ricos, y por consiguiente querrá Dios que no vuelvan a representar en su vida») se atenúa notablemente en la edición gaditana: «... querrá

<sup>70</sup> Solís, pp. 395 y ss.

<sup>71</sup> Solís, p. 403; por estar demasiado expuesto al fuego de las baterías enemigas, se edificó en el campo del Balón un teatro nuevo, el de San Fernando, cuya inauguración fue el 26 de agosto de 1812. Pero de la lectura de distintas obras dedicadas a aquel período no he conseguido deducir que ese acontecimiento supusiese el cese de la actividad del teatro antiguo, de manera que no se puede considerar dicha fecha, al menos por ahora, como *terminus ad quem* para la nueva redacción, por el anónimo gaditano, de las notas del *Auto* (véanse E. Quintana Martínez, *Teatro de las Cortes*, Cádiz, 1910, pp. 50 y ss.; Solís, o.c., pp. 381 y 403; A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, B.A.E., LXXXIII, p. 89 b).

Dios que los malos no vuelvan...», porque si no faltaban los comicastros, según la prensa de aquellos años, también había representantes muy buenos refugiados allí, como el gran Mariano Querol, o Coleta Paz, la «Coletita» del diario íntimo de Moratín de antes de la guerra, y por otra parte las Cortes acababan de solventar el concepto de indignidad profesional que pesaba sobre el oficio de cómico, por lo que éstos colocaron una lápida conmemorativa en la puerta del teatro el día 25 de junio de 1812<sup>72</sup>.

Por último, no estando ya los tiempos para «discursos académicos», como se explica en la advertencia final de 1812, de nada servía entonces, pues se trataba de alcanzar al mayor número posible de lectores, la nota 17, reducida a una cita latina, es decir, a un mero adorno. Otra cita, de la Biblia (*Levítico*, XX, 15-16), mejor dicho, de la Vulgata, relativa al pecado de «bestialidad», falta en el texto de la nota; se dejó subsistir otra en la 49 (*Reyes*, I, IV, 13), tal vez por ser más inocua, pero el caso es que, tratándose sobre todo de citas, no siembre se dejan percibir claramente los criterios en que se fundó el editor gaditano para conservar unas y censurar otras, o para dejar, por ejemplo, «sub Jove frigidus» en la nota 27 y quitar «tacto pectore» en la siguiente; ¿se omitió la frase proverbial «vous êtes orfèvre, Mr. Josse», sacada de *L'amour médecin* de Molière, por estar formulada en el idioma de los que bombardeaban Cádiz, o por ofensiva a los dominicos?

La edición que realizó la Imprenta Real (la legítima, naturalmente, no la josefina) de Mallorca el año siguiente, 1813<sup>73</sup>, se funda como es lógico en criterios parecidos a los que supone la anterior, aunque no coincide totalmente —me refiero al texto de las notas moratinianas— con ella. El editor, que sustituyó el prólogo de don Leandro por otro más breve de propia cosecha en

<sup>72</sup> Solís, p. 406.

<sup>73</sup> Agradezco a la Houghton Library de la Universidad de Harvard el haberme mandado fotocopia del documento.

vez de modificarlo como hiciera el gaditano<sup>74</sup>, conocía las dos impresiones de 1811 y 1812, por lo que, partiendo del texto, más correcto, de las notas de la primera, rectificó las erratas contenidas en el de Cádiz, algunas de las cuales dejamos apuntadas en su lugar.

Tampoco parece que conozca el mallorquín la verdadera identidad del «Bachiller Ginés de Posadilla», cuyo nombre falta en la portada con todâ la parte del título gramaticalmente incorrecta de 1812, a cambio de lo cual se menciona en el pie de imprenta que se trata de una nueva edición. Según el prologuista, las de 1811 eran unas notas «marcadas con el tributo que exige de sus esclavos el orgullo francés, y de las cuales se tomaron en la edición de Cádiz, hecha en 1812, solamente aquellas que manifiestan el ridículo de este escrito cómicamente, y que por lo mismo son capaces de dulcificar con sus sales lo que hay en él de repugnante y horrible»; extraña frase que no sólo reproduce, como si fueran del editor gaditano, los términos empleados por Moratín en su prólogo de 1811, sino que queda en cierto modo refutada por la advertencia final de la edición de 1812, en la que, se nos dice, «no se ha tratado [...] de ridiculizar [...] los abusos [...] del más monstruoso de los tribunales», nueva prueba, conviene advertirlo, de la prisa con que se realizó la edición de la imprenta Tormentaria. Sea comoquiera, esta «4.<sup>a</sup> edición [...] va todavía menos adornada que la de Cádiz», en primer lugar porque se ha considerado «agena de este asunto la mucha erudición». Se trataba en efecto ante todo, ya «derribado el sanguinario coloso», de «hacer vulgares los datos en que se fundó la determinación, la acertada determinación de las Cortes, y hacer fijar al público la vista sobre un principio casi puesto en olvido, a saber, que unos cuantos hombres ilustrados valen muy poco a una nación sujeta a un gobierno sin responsabilidad que descargue sobre quien se le antoje la mano misma que estendió la ley»; estas palabras muestran que la nueva edición del texto del *Auto* tenía la misma finalidad que la publicación del *Manifiesto* en que las Cortes expusie-

<sup>74</sup> El final lo constituye sin embargo una cita del texto del «editor de Madrid».

ron los motivos del decreto de abolición expedido el 22 de febrero después de aprobado el 22 de enero por 90 votos contra 60<sup>75</sup>. En marzo, también el 22, envió el ministro de Gracia y Justicia a los obispos una circular en la que les mandaba «imprimir y circular a todos los pueblos de su Diócesis» ambos documentos<sup>76</sup>, por lo que debió de realizarse la edición mallorquina en la primavera de 1813.

Menos «erudición», se ha dicho; a consecuencia de ello se suprime desde el principio el epígrafe procedente del libro III de las *Odas* de Horacio: «Hoc fonte derivata clades / in patriam populumque fluxit»; de las notas que subsistían en la edición anterior salta la segunda<sup>77</sup>, que pertenece —exceptuando la tonalidad irónica— al género poco grato al mallorquín, pues se refiere a una alabanza dirigida por Esteban Manuel de Villegas al impresor Juan de Mongastón, no sólo editor del *Auto* sino también de las *Eróticas*; no se consideró en 1813 que venían «como de perlas cuatro versos del buen Camoens» para adornar el relato del canibalismo de los brujos, y desaparecieron también con la nota 58. A la 3.<sup>a</sup>, mero alfilerazo sin mucho alcance, le cupo la misma suerte que a las anteriores, pero estas supresiones quedan contrapesadas por otras tantas reincorporaciones, mejor dicho conservaciones<sup>78</sup>, de manera que el número total viene a ser el mismo que en 1812, esto es, 55 notas<sup>79</sup>, de las 60 iniciales con que

<sup>75</sup> Martí Gilabert, pp. 257 y 258 en particular. Algunas expresiones («*Trabajamos* en un tiempo...»; «... no *tenemos* que prevenir el juicio de nadie [...] sobre *nuestra conducta*...» —mío el subrayado—), el ser obra de la Imprenta Real la nueva edición, son elementos todos que parecen conferirle a ésta cierto carácter semioficial.

El que las Cortes mandasen hacer un tomo especial con los discursos de los que intervinieron en el debate sobre la Inquisición demuestra por otra parte la importancia excepcional del decreto que lo remató.

<sup>76</sup> Martí Gilabert, p. 254.

<sup>77</sup> Recordemos que seguimos la numeración de la B.A.E.

<sup>78</sup> Con relación al texto de 1811.

<sup>79</sup> Para facilitar la impresión se colocaron todas, numeradas de la 1 a la 55, al final de la obra.



don Leandro comentó el texto del *Auto*. Las que el mallorquín resolvió conservar son la 7, poco compasiva con la persona de los inquisidores; la 17, lo cual contradice, adviértase, el propósito declarado de evitar los comentarios meramente eruditos, a no ser que se trate de un simple descuido; y por último la 19, en que se comenta con sarcasmo el culto a la Virgen, si bien no se llega a transcribir por completo la frase de Moratín, quien, como hemos visto, calificaba a María de «tanto numen», pues «llamaban así los Gentiles a cualquiera de los Dioses fabulosos que adoraban», según puntualiza el primer diccionario de la Academia Española.

Además, con el indudable fin de evitar prolijidades, el mallorquín abandonó la forma dialogal de la nota 35 en que disputan varios lectores de la relación del auto acerca de si conviene o no imprimirla íntegra o desistir de publicarla, de manera que queda escamoteado el problema entonces candente de la expurgación de los textos. El editor de 1813 no alude a la posible expurgación, por lo que la determinación que manifiesta en su nota, reducida a compendio, parece más rotunda que la de don Leandro; pero la desmiente el pasaje del *Auto* a que se refiere, totalmente idéntico al publicado en 1811 y 1812, es decir, con las supresiones que ya he mencionado más arriba. En cambio, si juzga necesario puntualizar con Moratín que de la descripción de la misa negra no ha de resultar ningún perjuicio para «el más digno sacrificio que han ofrecido los hombres a la divinidad», y añade, ya de propia cosecha, que «de ser posible, hubieran tenido buen cuidado de no tramarla [aquella «farsa»] los que siendo, accidentalmente, inquisidores, no podían desprenderse del sublime carácter de Sacerdotes del Altísimo». No ofrecía mucho interés el párrafo relativo al caso del alcalde Ronquillo, ánima en pena, pues se limitaba Moratín, al final de la nota 57, a decir que por no ser prolijo dejaba de contarle. Y desapareció, quedando por lo mismo suprimida la referencia a una página anterior, causa de equivocación para el editor de Cádiz.

Tampoco se volvió a imprimir en 1813 la nota 20, ya desechada por el gaditano, pues consistía esencialmente en una lista de

comedias representadas en Madrid en los años anteriores, aunque cinco de ellas al menos se pusieron en cartel en Palma durante los años 1812-1813<sup>80</sup>; ya no se expresa el lugar ni la fecha de la representación de la estupenda tragedia de magia, parto del meneguado ingenio del «sobrinito»; se omite asimismo la mención de la «grada» según la versión madrileña, o de las «tablillas» según la de Cádiz, que se destinaban a las «señoras mujeres» para presenciar la función; del «tramoyista» no se trata, ni de los «malos» cómicos, seguramente por sentir el nuevo editor menos interés que su antecesor y que el comediógrafo Moratín por esa clase de pormenores al fin y al cabo ajenos a su propósito<sup>81</sup>, porque del estudio de Manuel Larraz sobre el arte dramático en Palma por aquellos años se colige por el contrario que las preferencias de los mallorquines, las preocupaciones de los aficionados del recién reformado teatro, eran muy parecidas a las de los madrileños<sup>82</sup>. Por último, huelga recordar que también dejó de imprimirse en 1813, y no por ocioso, el final de la nota última, ya borrado desde el año anterior, por ofensivo a los ejércitos entonces derrotados por el invasor.

Esta tendencia a la retirada o al arreglo de lo tenido por superfluo se advierte asimismo en la nota 10, en que se suprime el último párrafo con la larga cita del Tasso, aunque también debió de influir en la resolución del editor el excesivo desenfado con que trata Moratín al demonio, se quiera o no se quiera persona de alta categoría. La cita bíblica de la nota 41, relativa al pecado de bestialidad, ya borrada en 1812, tampoco la saca a relucir el editor de Mallorca, y en este caso también cabe cierta ambigüedad en sus móviles. Es que si quedaba entonces abolido el tribunal de la Inquisición en la España insurrecta como «incompatible

<sup>80</sup> Véase Manuel Larraz, «Le théâtre à Palma de Majorque pendant la guerre d'Indépendance: 1811-1814», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1974, pp. 345 y ss. La lista de comedias que figura en el apéndice no es completa, según el mismo hispanista.

<sup>81</sup> Por la misma razón que la expuesta en mi n. 79 se ponen seguidos casi todos los nombres de los actores de la «tragedia» y sus correspondientes papeles en la n. 51 (55 en B.A.E.), en vez de venir aparte como en las ediciones anteriores.

<sup>82</sup> Véase n. 80.

con la Constitución» por el artículo segundo del memorable decreto, el artículo primero estipulaba para tranquilizar «las conciencias más escrupulosas», según escribe Lafuente, que la religión católica había de estar protegida por la ley, y se trasladaba a los obispos la facultad de prohibir los escritos que fuesen contrarios a ella; por otra parte, en aquella «guerra teológica»<sup>83</sup> importaba tener presente la fuerza del arma religiosa contra el invasor. De manera que tampoco en 1813 se pudo atribuir a su legítimo autor la larga cita procedente del *Dictionnaire philosophique* del «ímpío» Voltaire, que constituía en 1811 la nota 13, y se siguió aludiendo a un anónimo «filósofo» en la 53 en vez de nombrarle. No sabemos si fue verdaderamente intencionada la conservación, en la nota 10, de la breve frase escéptica relativa a la existencia del demonio, pues no se atrevió el mallorquín, siguiendo en esto a su antecesor, a imprimir la 45 por atentatoria, digámoslo así, a la dignidad de aquel «maldito de Dios»: era en efecto preferible no atizar el fuego proporcionando un argumento más a los que seguían asimilando abiertamente, incluso en las Cortes, la oposición al Santo Oficio o el anticlericalismo a la impiedad.

Esas precauciones, tomadas a veces sin el suficiente detenimiento, y por lo mismo no exentas de algún formalismo, pueden llevar a ciertas contradicciones: en la larga nota 56, en que Moratín evocaba una oración para las lombrices que «declamaban» los monjes bernardos, «de feliz memoria», esto es, antes de la supresión de los conventos por decreto de Napoleón, se ha convertido naturalmente en presente de indicativo en las dos ediciones de 1812 y 1813 el imperfecto original, pero sin quitar la especie de despedida sarcástica de don Leandro a una orden que ya había dejado de existir, al menos en la parte ocupada de España.

La Inquisición, como es sabido, fue restablecida por real decreto de 21 de julio de 1814, unos meses después del regreso de Fernando VII, hasta el 9 de marzo de 1820, en que un nuevo decreto, fundándose en el de 22 de febrero de 1813, la volvió a su-

<sup>83</sup> La expresión es de Dufour, o.c.

primir. Entonces apareció otra vez, coincidiendo con el inicio de un nuevo período de liberalización, el *Auto de fe de Logroño* de Moratín.

De esta edición madrileña de 1820 por Collado no hay prácticamente nada que decir, pues es en todo conforme a la de 1811<sup>84</sup>, llegándose incluso a publicar la totalidad de la última nota, en que se celebran las victorias de Napoleón sobre el ejército de los patriotas. No la llevó a cabo el mismo don Leandro, pues llegó a Barcelona, procedente de Italia, el 10 de octubre<sup>85</sup> y dos años más tarde encargaría desde Burdeos un ejemplar a su apoderado y amigo García de la Prada. Pero si se publicó entonces íntegro el texto de las notas fue indudablemente porque a consecuencia del alzamiento victorioso de los constitucionales ya no había necesidad de guardar miramientos a los serviles, como ocurrió en Cádiz ocho años antes.

La paginación es idéntica a la de 1811, y también la composición, aunque ésta presenta a menudo, a partir de la página 73, unos leves desajustes con relación al modelo inicial, cuyas consecuencias se consigue atajar varias veces. Pero interesa destacar que aquel mismo año en que triunfaron los constitucionales se reeditó por el mismo Collado otra relación, impresa a fines del XVII por Joseph del Olmo<sup>86</sup>, la del *Auto general de Fe celebrado en Madrid en 30 de junio de 1680*; el ejemplar de la sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid está encuadernado con el del *Auto de Logroño* publicado por el mismo impresor, y no es mera casualidad, pues desde la portada nos enteramos de que se publicó «ilustrado con notas por un Aficionado a esta cla-

<sup>84</sup> Como en 1812 se omite puntualizar el núm. de la ed., por lo que también queda gramaticalmente incorrecta la expresión: «ilustrada con notas». Salió el anuncio en la *Gaceta de Madrid* del 29 de junio 1820 (n.º 100); se vendía el tomito a 6 reales en rústica «en las librerías de Orea, calle de la Montera, y de Sojo, calle de las Carretas». Interesa advertir que poco antes se reimprimió también la *Memoria histórica* de Llorente (*Gaceta* de 20 abril).

<sup>85</sup> Moratín, *Epistolario*, Madrid, Castalia, 1973, carta 184, 11 octubre 1820.

<sup>86</sup> Miguel del Olmo se le llama en la reedición.

se de diversiones», a imitación de Moratín; el prólogo no deja lugar a dudas, pues afirma que la tal «función» excede «en tercio y quinto a la que setenta años antes se había dado a los vecinos de Logroño por los inmortales inquisidores de Navarra. ¡Oh, quién me diera que este auto que yo publico hubiese sido anotado por el divino *Ginés de Posadilla, natural de Yébenes!*»; y aclara la nota correspondiente: «El inmortal Don Leandro Fernández de Moratín, gloria y honor del teatro español, y mengua de un injusto gobierno»<sup>87</sup>, palabras las últimas corrientes en aquella época, y que ejemplifican el acercamiento obrado por los años negros entre ex «afrancesados» y liberales<sup>88</sup>, es decir, entre dos familias antes políticamente divergentes de partidarios de las Luces. De aquel auto de 1680, «el auto de los autos, el auto de fe por excelencia, y que ha merecido la aprobación de todos los fanáticos», se trató ya, según vimos, en la sesión de Cortes de 18 de enero de 1813 y, merece la pena advertirlo otra vez, después de referirse el orador al de Logroño reimpresso al finalizar el año anterior: en un pasaje del discurso que leyó en su lugar el diputado secretario Florencio Castillo, Ruiz de Padrón resumió y comentó el relato de «José Olmo», entre indignado y sarcástico, añadiendo que antes de la guerra tuvo la oportunidad de leer en la biblioteca de San Isidro de Madrid un trozo del sermón «gerúndico» que se predicó en aquella solemnidad<sup>89</sup>.

Ésa fue, pues, la posteridad de la *Relación* de 1611, al menos en vida de Moratín, ya que, como es sabido, después de la muerte de Fernando VII y de la supresión definitiva de la Inquisición al año de fallecer el rey, se publicó suelto por última vez el folleto en 1836 por un editor de Barcelona. 1811, 1812 y 1813, 1820: las cuatro reediciones sucesivas del texto áureo con las notas del

<sup>87</sup> P. XII. Se identifica ya al autor en el anuncio de la *Gaceta* cit. en n. 84.

<sup>88</sup> «Miran algunos —escribe el editor— como un desdoro de la magestad el que las Cortes tomen juramento de fidelidad a los Reyes...» (p. 50).

<sup>89</sup> *Actas...*, II, p. 1.186. Inmortalizó aquel auto el pintor Francisco Rizi en un cuadro conservado en el Museo del Prado.

autor de *La mojigata* coinciden perfectamente con unos momentos de la historia decimonónica en que vaciló el poder de la monarquía absoluta y de la institución que compartió con el Estado el control ideológico del pensamiento. Lo que fue al principio relación de solemnidades, literatura más o menos edificante y a un tiempo homenaje indirecto a los campeones de la ortodoxia católica, se convierte dos siglos después en pieza de convicción esgrimida contra el símbolo del oscurantismo por los herederos de la Ilustración momentáneamente desavenidos en lo político. Si el texto del auto permaneció íntegro —exceptuando el pasaje escabroso arriba mencionado—, en cambio las notas moratinianas sufrieron algunas vicisitudes que reflejan bastante bien las distintas circunstancias en que se reeditaron hasta el trienio constitucional. Abolida definitivamente la Santa el 15 de julio de 1834, apareció la «quinta edición» por Verdaguer en Barcelona, dos años después, como tardía despedida; el mismo título supone ya un enfoque más distanciado: *Arte de brujería y relación del auto de fe [...] <sup>90</sup>*; media un cuarto de siglo entre la publicación del texto del Siglo de Oro por Inarco y la del impresor de la ciudad condal; han transcurrido tres lustros desde la de Collado. Que pasen dos más, y se llega al año en que Aribau da cabida al *Auto de fe de Logroño* entre las obras del escritor clásico Leandro Fernández de Moratín, en el volumen segundo de la no menos clásica Biblioteca de Autores Españoles.

<sup>90</sup> Caro Baroja alude alguna vez a una posible ed. de 1833, que al parecer no ha visto. Yo la desconozco, ni consta en ninguna bibliografía moratiniana. Por otra parte, el único ejemplar actualmente conocido de la ed. de Barcelona 1836, custodiado —valga la palabra— en la Library of Congress de Washington, ha desaparecido y no ha vuelto a aparecer a pesar de los esfuerzos de mi buen amigo John H. R. Polt.

# APÉNDICE

## PRÓLOGO DEL EDITOR <sup>91</sup>

Cuando cesen los estragos de la guerra y la nación adquiera la tranquilidad que turbaron las pasiones y la ignorancia, restituidas ya las letras a nuevo esplendor, será oportuno estudio de sus más acreditados escritores investigar cuáles hayan sido los orígenes de la general depravación de ideas y costumbres y del atraso en que se ha encontrado nuestra nación a principios del siglo XIX, cotejada con las demás de Europa. Apenas aplicarán su atención a este examen cuando hallarán en el establecimiento del tribunal de la Inquisición y en la ilimitada autoridad que ha ejercido por espacio de tres siglos en la península una de las causas más poderosas de donde por necesidad se han derivado tan funestos males.

Copiosa materia presentarán al historiador erudito y filósofo aquellos siglos bárbaros en que se manifestaron los primeros furores de la persecución religiosa, continuada en lo sucesivo con sujeción a método y formas, y erigida por último en tribunal de intolerancia y error. Él dirá por cuáles méritos supo adquirir la protección y el favor de la Silla Romana, y qué fines se propuso lograr aquélla en sostener un establecimiento tan contrario a la prosperidad de las naciones. Qué pudo inducir a los Reyes de España a permitirle una autoridad que, embruteciendo al pueblo y usurpando la jurisdicción episcopal, amenazaba al trono mismo. Cómo pudieron mirar con indiferencia las ilustres víctimas que sacrificó en el exceso de su frenesí. Cómo no advirtieron que detenía los progresos de la ilustración, propagaba errores absurdos, atropellaba la

<sup>91</sup> El de Moratín, que encabeza la ed. del texto del *Auto* por la Imprenta Real, M., 1811 (véase n. 7). Transcribo el texto según las normas actuales. El prólogo empieza en la p. 3; en el medio de la p. 2 está el siguiente epígrafe:

*Hoc fonte derivata clades  
In patriam populumque fluxit*

Horat. lib. III.

Se trata, como es sabido, del libro tercero de las *Odas*.

formalidad de las leyes, los derechos más sagrados de los hombres, castigaba delitos que es imposible cometer, y oponía obstáculos invencibles a la gloria, al poder y estabilidad del grande imperio que gobernaban.

Algunos extranjeros se han anticipado a tratar de estas materias; pero siempre que han querido contraer las ideas generales a nuestro carácter particular, nuestras instituciones y costumbres, lo han hecho por lo común con menos acierto que cuando han hablado de los pueblos más ignorados y remotos. Sea ligereza suya, sea culpa nuestra de no haberles podido suministrar los documentos que son necesarios para ello, lo cierto es que abundan de errores los escritos que han publicado sobre este propósito, y que todavía se ignora mucho lo que fuimos, lo que somos ahora, y lo que pudiéramos ser. Pero ¿quién de nosotros había de escribir en tiempo de tinieblas y opresión? ¿Quién había de obstinarse en ilustrar a un Gobierno que condenaba las verdades y los errores, la sabiduría y la superstición, el vicio y la virtud a una misma hoguera?

Es tiempo ya de producir documentos para que otras plumas, sin exageración, sin parcialidad, sin encono, describan el origen, los progresos y el suspirado término de nuestra calamidad; y entre los que pueden darse a la luz pública, tal vez no habrá ninguno que reúna en menos volumen más decididos rasgos de ignorancia, de atrocidad, de torpeza y ridiculez que el presente opúsculo. Por él se verá lo que dos siglos hace creía el vulgo, castigaba el tribunal de la Inquisición, toleraba el Gobierno; viviendo Mariana, los Argensolas, Góngora, el Conde de Villamediana, Quevedo y Cervantes. Cualquiera de estos y otros muchos sabios de conocido ingenio y doctrina, si no hubiesen temido la prisión, la tortura, la afrenta y la muerte, hubieran sido capaces de pintar en todo su horror o de escarnecer con el azote de la sátira tan inicuos procedimientos, que no siempre el silencio es señal segura de complicidad ni de aprobación. Pedro de Valencia, insigne literato de aquella edad, se atrevió con temeraria resolución a dirigir un discurso crítico a don Bernardo de Sandobal y Roxas, manifestándole sus opiniones acerca del abuso escandaloso que hacía la Inquisición de la autoridad que se la confiaba, y de los errores absurdos que promovía cuando pensaba reprimirlos. Existe manuscrita esta obra: ni se imprimió, ni se estimó; y harto fue que su autor no perdió por ella la vida ni la libertad.

Hoy, que es lícito hablar el idioma de la razón y abominar los desaciertos de nuestros padres, sale otra vez al público el Auto de Fe celebrado en Logroño el año de 1610, exornado con algunas notas en que de propósito ha querido el editor no tomar en consideración lo que hay en él de repugnante y horrible y aprovechar las ocasiones que ofrecen a la pluma las extravagantes ridiculeces de que abunda tal escrito. Si por este medio ha conseguido hacer su lectura menos desagradable, quedará suficientemente premiado el corto mérito que haya podido contraer en solicitar su publicación.





# Introducción a la poesía de Juan Larrea

PEDRO AULLÓN DE HARO

*U.N.E.D., Centro de Madrid*

1. La obra poética de Juan Larrea (1895-1980) es construcción artística de modernidad absoluta. Su especificidad vanguardista no consiste en unos o en otros determinados rasgos más o menos fácilmente detectables sino en la realidad íntegra de su escritura; la cual si en un principio, como veremos, se realiza en formas que sin duda podemos tildar de creacionistas, en segundo término deviene discurso de coincidencia surrealista.

La redacción de los primeros poemas del autor de *Versión Celeste* converge y se acoge a la movilización literaria del Ultraísmo, contribuyendo desde la esfera de la creación poética al levantamiento de un aparato de vanguardia encaminado, desde sus inicios, a la destrucción de los sistemas estéticos modernista y castellanista (en lo esencial del 98) vigentes. Ese propósito de desintegración es el punto de partida inequívoco en la originación de cualquier fase del proceso estético de la Vanguardia histórica, desde el Futurismo italiano hasta el Surrealismo francés, puntos extremos y más aquilatados de la misma.

A partir de 1918, fecha en que se publica el primer manifiesto del Ultraísmo y comienzan a funcionar de manera radicalizada

las tomas de postura provanguardistas en España, el inicio de la desarticulación de la retórica y el pensamiento poéticos de orden finisecular proyectados por el idealismo romántico (Decadentismo, Prerrafaelismo, Simbolismo, Modernismo, etc.), es incontrovertible. Ciertamente la vieja estética seguirá existiendo y desarrollándose, pero reducida ya, si no al silencio, sí a un segundo plano del cual sólo habría de emerger, en tanto que significativa, de forma ocasional y muy evolucionada (v. gr.: heteroforme en *The Waste Land* de Eliot, recontinuadora en *Cántico* de Guillén, etc.), a veces asumiendo una perspectiva de integración de la que en nuestro país ya había dado buen ejemplo Juan Ramón Jiménez en 1917 con su influyente *Diario de un poeta recién casado*<sup>1</sup>.

El desenvolvimiento de la revolución vanguardista española —siempre incipiente, sobre todo en sus primeros tiempos—, tuvo una doble fundamentación: Futurismo y Creacionismo. De una parte, la violenta presencia programática de Marinetti desde 1909, que ya en ese mismo año había tenido entre nosotros eco considerable como consecuencia de la traducción realizada por Gómez de la Serna del primer manifiesto marinettiano en su revista *Prometeo*. De otra, la presencia en Madrid de Vicente Hui-

<sup>1</sup> Las intromisiones estéticas en general constituyen un fenómeno de expresión artística sin el cual nunca se hallará justa respuesta a los procesos de conjunción, disyunción o ruptura del arte —en nuestro caso la poesía— según queda establecido en el devenir de los movimientos literarios, plásticos, musicales, etc., particularmente en lo que atañe al decurso de las formaciones culturales revolucionarias anticlásicas que se originan con la irrupción del Romanticismo, el Simbolismo y las subsiguientes fases que se corresponden con la Vanguardia histórica. He estudiado el problema de las intromisiones bajo el concepto de heteromorfia haciendo ver, sobre la base de la obra de J. R. Jiménez, los modos de imbricación relevante en que las mismas se resuelven: «Determinación de la heteromorfia Modernismo / Vanguardia», en *Universidad y Sociedad*, 1 (1981), pp. 107-120. En realidad, mi intento de presentar uno de los posibles paradigmas de análisis es pormenorizadamente desglosable en cuanto aplicación a los distintos niveles de análisis lingüístico en que cabe descomponer el discurso poético. No se ha de olvidar, por otra parte, la extraordinaria extensión, particularmente en lo que se refiere a la estética simbolista (prerrafaelista, modernista, etc.), en que se disponen las formas de superposición estética no heteroformes. Para la importantísima pervivencia de la expresión simbolista, perfectamente trabada como sistema poético tópico, véase el breve pero sugerente estudio de Ann Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969. Respecto del particular caso español de la doble vertiente Modernismo y 98 en lo que tiene que ver con la ruptura de la Vanguardia, puede consultarse el estudio preliminar que antepongo a mi edición *Poesía de la Generación del 98*, Madrid, Taurus, 1984. Finalmente, en lo que tiene que ver con las superposiciones de tipo vanguardista, en el presente artículo se podrán advertir las atingencias Creacionismo/Surrealismo, en lo que a Larrea se refiere.

dobro, quien hizo imprimir en casa Pueyo (1918) algunas de sus composiciones más importantes (*Ecuatorial...*) y expuso a los poetas españoles mediante la charla personal y conferencias su teoría estética. Hablando pronto y esquemáticamente, así fueron las cosas. El hecho es que en 1918, como ha escrito González-Ruano, «nadie sabía en España quién era Reverdy, ni siquiera quién era Apollinaire»<sup>2</sup>. No es de extrañar, por tanto, que el pensamiento poético futurista y, sobre todo, el del Creacionismo huidobriano, constituyeran el principio informador básico de los trabajos programáticos intentados por Juan Larrea en 1926 y, en especial, por Gerardo Diego desde 1919, los dos grandes poetas creacionistas españoles.

La concepción literaria ultraísta, más vagamente intencional que de efectivo contenido teórico y resultados prácticos, convirtióse en una amalgama totalizadora dentro de la cual se confundía la poética huidobriana con cualquiera otra distinción vanguardista. Fue un abanderamiento propiciado por Rafael Cansinos-Asséns, quien supo recoger el estado de opinión artística más o menos latente de ciertos sectores en ese momento, después removido principalmente por el muy discutible Guillermo de Torre<sup>3</sup>.

2. Larrea comenzó a publicar sus poemas, juntamente con Diego y a petición de éste, en la sevillana revista ultraísta *Grecia*. Después, sobre todo, en *Cervantes*. En *Grecia* aparecieron, entre diversos nombres en su absoluta mayoría de segunda fila o ya definitiva y justamente olvidados, versiones de poemas franceses de Vicente Huidobro, Apollinaire, Max Jacob o Pierre Reverdy a cargo de Cansinos-Asséns y Guillermo de Torre. De lo que se trataba era de ofrecer una información textual de urgencia para las necesidades del momento. Algo similar sucedió con *Cervantes* en la época en que la dirigiera Cansinos.

<sup>2</sup> Cf. «Vicente Huidobro», en el vol. de René de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 69.

<sup>3</sup> Espero ofrecer pronto un detallado estudio histórico-literario y teórico-poético acerca de estos problemas en un volumen titulado *La Concepción de la Modernidad en la Poesía española*.

Entre los vanguardistas españoles hubo poetas que empezaron a realizar sus trabajos dentro de la Vanguardia (es el caso de Larrea); y otros, los más, que procedían de la estética modernista y de la noche a la mañana cambiaron de rumbo, o, en otro caso, habían evolucionado coherentemente (v. gr., Antonio Espina, o Lasso de la Vega, el más interesante de éstos). Fenómeno muy particularizado es el de la obra de doble vertiente, vanguardista y tradicional, de Gerardo Diego, a quien desde luego no se dudó en atacar por esa circunstancia (así Cansinos en un artículo que pasó a integrarse en sus volúmenes de *La Nueva Literatura*, o Fernández Almagro en la revista *Alfar*).

En la formación poética de Larrea existieron dos hechos relevantes que importa notificar. El primero de ellos es la visita que le hizo Diego en Bilbao la primavera de 1919. Con tal motivo —ha contado David Bary valiéndose de informaciones que le diera el propio Larrea—, «Gerardo lleva consigo tres poemas de Huidobro, que ha copiado a mano, escritos en un lenguaje inusitado. Larrea los lee con gran interés, así como la revista *Grecia*, que le presta Gerardo». Asimismo añade Bary que «para Larrea la lectura de esos textos entonces y de *Poemas árticos* el mes siguiente, que compró el libro en Madrid, fue un acontecimiento decisivo. Cambió su vida. De pronto vio, según me dijo en 1970, *el cielo abierto*, palabras que hay que leer, creo, con toda la atención que merecen. La vida empieza a tener sentido. De un trazo escribió un poema de estilo algo huidobriano, pero cuyo contenido, extraño y original, expresaba preocupaciones básicas para toda su vida y obra»<sup>4</sup>. Dicho poema, que abre *Versión Celeste*, es «Evasión»; el mismo Larrea ha explicado su contenido premonitorio y conformación mitológico-simbólica<sup>5</sup>. El último de sus versos: «Aún tengo que huir de mí mismo», engarza con la decisión de abandonar la lengua española como instrumento de expresión poética por parte del autor. Es un huir que deviene perse-

<sup>4</sup> Cf. *Larrea: poesía y transfiguración*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 41-42.

<sup>5</sup> En su artículo «Cartas de amparo para un poema», en *Poesía*, 5-6, invierno 1979-1980, pp. 7-15.

cución constante de un más allá que rige ostensiblemente toda la obra y la vida del poeta. Uno de los cauces fundamentales de cuya búsqueda hallará Larrea en el conocimiento y la experiencia herméticos, aspecto que vertebra su pensamiento con el hermetismo subyacente en la poética huidobriana y en general la tradición literaria de la Modernidad desde sus orígenes romántico-alemanes. Son problemas extensos sobre los que no entretendré aquí mis argumentos<sup>6</sup>. Resultado teórico de todo ello es la considerable dedicación ensayística larreana desarrollada básicamente en *Rendición del Espíritu* (1943), *La Espada de la Paloma* (1956), *Razón de ser* (1956) y *Teleología de la cultura* (1965), libros de peculiar argumentación y envergadura<sup>7</sup>.

El otro punto decisivo en la formación del pensamiento poético de Larrea fue su contacto directo con Huidobro, establecido con motivo de una conferencia que en 1921 vino el chileno a dar en Madrid, y a la que asistió en compañía de Gerardo Diego. A partir de entonces se fraguó entre los tres una fidelidad inquebrantable.

Larrea, que había estudiado el idioma francés desde la infancia, no debió de tener muchas dificultades a la hora de poner a prueba uno de los principios teóricos creacionistas que ya había llevado a la práctica Huidobro y, por otra parte, como ya he advertido, funcionaba en una dirección de desprendimiento y búsqueda coincidente con el espíritu que animaba al poeta. Desde el punto de vista de la traductibilidad del texto poético, Huidobro señalaría en su ensayo programático *El Creacionismo* que «es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a

<sup>6</sup> Ya he tenido oportunidad de analizar el establecimiento de las líneas maestras de la poética y el pensamiento modernos en *La poesía en el siglo XIX*, Madrid, Playor (LCLE), 1982; y «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en mi ed. *Introducción a la Crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984.

<sup>7</sup> Son textos que sin duda cuentan como reflexión en amplio sentido antropológico-filosófica con un raro e importante lugar entre la producción ensayística de lengua española. Cf. P. Aullón de Haro, *El ensayo en los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor (LCLE), 1984.

otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial»<sup>8</sup>. Diego también abordó el problema en distintas ocasiones. En «Retórica y Poesía», artículo publicado en *Revista de Occidente*<sup>9</sup>, asociándolo a la relación Poesía/Música; en otro lugar arguyendo «la indiferencia del instrumento idiomático»<sup>10</sup> dentro de la poética compartida por los creacionistas. Finalmente, refiriéndose a la conducta del autor de *Versión Celeste* al utilizar la lengua francesa, Diego ha explicado que «para comprenderlo mejor, es preciso, indispensable conocer a fondo la poética de Larrea. En gran parte yo la comparto y he confesado que le debo lo esencial de la mía. En la poética que juntos profesamos en nuestra juventud y que sigue fundamentalmente vigente para los dos, el valor poético de la palabra, del poema, no reside tanto en su piel, en su sonoridad y matices lingüísticos intraducibles, sino en su significado. Tanto nosotros como Vicente Huidobro estimábamos que lo profundo de la poesía es lo que tiene de traducible. Si un poema sólo posee valores intraducibles no es poema cabal, es poema medio vacío, impotente»<sup>11</sup>. Son consideraciones las de Diego que, en el marco global de la poética creacionista, adquieren plena significación al ser analizadas bajo la perspectiva que en otra ocasión he denominado mediante el concepto de «utopía artística»<sup>12</sup>.

3. El volumen que aloja la obra poética de Larrea, *Versión Celeste*<sup>13</sup>, alberga, pues, textos en lenguas española y francesa.

<sup>8</sup> Cf. V. Huidobro, *Obras Completas*, Santiago de Chile, Edit. Andrés Bello, 1976, t. I, p. 736.

<sup>9</sup> Núm. XVII (1924), p. 285.

<sup>10</sup> Véase G. Diego, «Vicente Huidobro (1893-1948)», en R. de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, cit., p. 20.

<sup>11</sup> Cf. «Larrea traducido», en J. Larrea, *Versión Celeste*, Barcelona, Barral, 1970, p. 13.

<sup>12</sup> Se trata de mi estudio «La Teoría poética del Creacionismo», que aparecerá en *Cuadernos Hispanoamericanos* (octubre, 1985), y al que necesariamente remito.

<sup>13</sup> Ed. cit. en nota 11. Contiene una nota biográfica, y tres prólogos sucesivamente a cargo de Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco y el mismo autor, más apéndices. Las versiones en español de los poemas franceses son de los citados y Carlos Barral.

*Metal de voz*, su primera parte, contiene poemas en español; *Ailleurs* en francés; *Oscuro Dominio* consta de composiciones en verso y prosa de nuevo en castellano; *Pure Perte* todas en francés excepto una («Espinass cuando nieva»); y *Versión Celeste* —que da título general al volumen—, el más extenso junto con el anterior, todas en francés. A ellas, para conjuntar la totalidad de la poesía larreana, sólo habría que añadir tres francesas, que se recogen en un apéndice de la citada edición, y unas cuantas en su momento aparecidas en revista y que, por voluntad del poeta, no han sido en este volumen recopiladas<sup>14</sup>.

*Metal de voz* comienza con textos de la primera época del Ultra escritos desde la primigenia experiencia poética creacionista de Larrea. Ciertamente es difícil de establecer la linde indicativa exacta que marca la transgresión de los límites estrictos de los principios del creacionismo hacia un discurso formalmente de coincidencia surrealista en ese poemario. Antes bien habría que pensar el problema desde el punto de vista de una progresiva evolución creacionista de la escritura, cosa mucho más razonable y realista. Con todo, el examen de los textos nos va a permitir el establecimiento de una distinción cuando menos válida a nivel metodológico o convencional, y que nos será francamente útil entendida como superestructura desde dentro de la cual emprender el análisis. En este sentido parece incuestionable que «Razón» es el poema que identifica la línea ecuatorial entre un sector de neta dependencia estética creacionista y otro de transgresión de los postulados iniciales de la praxis de la misma. Por otra parte, tampoco hay que dejar de lado el hecho de que al proceso cronológico de la creación de *Metal de voz* corresponde, en paralelo, otro tanto con la poesía de Huidobro. Esto quiere decir que en un determinado momento del decurso de la escritura de Larrea se hace patente el distanciamiento de las formalizaciones poemáticas típicamente huidobrianas; esto es las identificables con los libros del chileno correspondientes a 1918 y años próximos a esa fecha. Sin embargo puede que no ocurra así en lo que se refiere a

<sup>14</sup> Seis de esos textos los ha reproducido Víctor García de la Concha en el suplemento «Libros» del diario *El País*, núm. 51, 12 de octubre 1980, p. 7, con motivo de la muerte del poeta.



los trabajos posteriores del autor de *Tour Eiffel*, hasta la fecha de 1932 en que Larrea deja de escribir poesía. Y no necesariamente hay que hablar de libros en lo que atañe a lo dicho de Huidobro, pues el español estuvo literalmente al tanto de la actividad poética del chileno. De lo que se sigue, en efecto, que no es mi propósito generalizar la distinción más arriba propuesta sino, por el contrario, utilizarla dentro de sus limitaciones sabidas.

Los poemas agrupados tras «Razón» muestran: a) una distribución espacial del texto ya no dependiente de las formas prototípicas de la influencia huidobriana centrada en 1918; b) la superación de la técnica de construcción de imágenes y metaforizaciones, en su valor primigenio creacionista de autónomas, pasando a integrarse ahora en un propósito ordenador superior, total, de discurso cuya formalización es concebida mediante una diferente ejecución de estructuras sintácticas y estrófico-espaciales que tienden a una mayor cohesión discursiva.

Junto a «Razón», «Centenario», el poema que le precede, es el antecedente más claro de transgresión de los procedimientos primigenios de técnica compositiva creacionista. En él las formas de discurso han cambiado ya ostensiblemente; su proceder constructivo general se apoya en un motivo temático único, el llamado Virgilio, personaje sobre el cual versa el texto y al que se habla e interroga. Caso bien distinto es el del anterior «Cosmopolitano», composición mucho más extensa basada en la yuxtaposición de cuadros temáticos imaginistas que dimanen de la contemplación de la ciudad, y cuyo modelo es sin lugar a dudas localizable en el *Ecuatorial* de Huidobro. Lo mismo cabe decir del poema de Gerardo Diego titulado «Gesta», de *Imagen* (1922). Pienso que por medio de esos tres textos puede establecerse el mejor ejemplo de comunidad poemática contextual entre los mismos tres grandes poetas del creacionismo.

A diferencia de Diego, Larrea no continuará experimentando durante los años siguientes en el terreno de la primigenia concepción organizativa poemática creacionista y sus estrechas imbricaciones con el Cubismo. Por otra parte, el componente lúdico, usualmente vanguardista, siempre utilizado por Diego de modo

manifiesto, en Larrea puede observarse que se reduce (y de forma mucho más fría: sin implicaciones humorísticas) a *Metal de voz*. Larrea tenderá a una isomorfia textual y a una normalizada gramaticalidad morfosintáctica en la construcción del discurso que, en consecuencia, le hará alejarse en lo sucesivo de las formas de disposición caligramática, aun moderadas, tales las que frecuentemente realizaba Diego y él mismo empleó en escasa medida en sus primeros poemas y tan sólo en «Estanque» planteó de manera plena. Así pues, podrá comprobarse una conducta poética, externamente al menos, en coincidencia con lo preconizado por los surrealistas franceses: la normalización de las estructuras sintácticas y de la disposición espacial del texto. Es postura que Breton instrumentó para, de paso, alejarse de las formalizaciones plástico-textuales y de la poética programática violentamente desestructuradoras del futurismo italiano y, en medida no despreciable, confluyentes con la poesía más gráfica de Apollinaire, a quien el papa surrealista quiso desterrar a un segundo plano, invocando sólo, como si fuesen excluyentes, el magisterio inmediato de Pierre Reverdy<sup>15</sup>.

Ante poemas como los antecitados «Centenario» o «Cosmopolitano» de Larrea, «Gesta» de Diego, o el *Ecuatorial* huidobriano, pudiera decirse, como ha hecho inteligentemente Cano Ballesta refiriéndose a «Centenario» de manera específica, que «el cosmos adquiere sustantividad frente al yo o al tú, convertido en sujeto pasivo, receptor, que vibra ante las sensaciones que le llegan y es capaz de reflejar las maravillas del mundo»<sup>16</sup>. Es des-

<sup>15</sup> Si no otra cosa, convendrá recordar que el concepto poético de *imagen* se halla en los principios teóricos de la poesía futurista, así como del Imaginismo, el Cubismo, el Creacionismo (Huidobro, Diego) y el Surrealismo. Lo cual estatuye un punto de partida común que habrá de ser considerado de distintos modos. Cf. F. T. Marinetti, *Teoría e Invenzione futurista*, ed. Aldo Palazzeschi y Luciano De Maria, Verona, Mondadori, 1968; Ezra Pound, *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1970; Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, París, Flammarion, 1975; André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, 2.ª ed. Nuevamente he de remitir a mi estudio, aún en prensa, «La Teoría poética del Creacionismo», del cual el presente artículo es de alguna manera un complemento, pues va referido a la poesía y no a la especulación teórico-literaria.

<sup>16</sup> Cf. J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, p. 17.

de luego cosa generalizable sobre una gran cantidad de importante poesía española de la época. Ahora bien, el argumento no conviene hacerlo extensible de manera absoluta al caso concreto de Larrea (esto es fácil de percibir ya desde «Evasión», primer poema de *Metal de voz* y al cual he aludido con anterioridad), habida cuenta del carácter profundo o trascendente «pretextual» a partir del cual se genera el texto; del carácter en ocasiones hermético, si se quiere, que prevalece a la trasposición lingüística y cuya razón estriba en el sentido último de una experiencia de índole mística. Experiencia para la cual la realidad representada vale en cuanto que expresión de un proceso espiritual de «descripción» interna, descomponible o no en significaciones «objetivas». Siendo así que mucha precaución haya que tener en el momento de trasladarse, dentro de la poesía de Larrea, de un análisis de sesgo formal a otro de interpretación semántico-temática; porque a fin de cuentas la apreciación de significaciones directas —en lo que permite una poesía cuyo mayor volumen es de coincidencia lingüística surrealista— que presenta el discurso podría quedar al margen del sentido anterior, complejamente implícito, que lo dirige. Ello no quiere decir sin embargo que vayamos a prescindir de constatar significaciones en primera instancia, o incluso simbolizaciones, pero siempre sobre terreno en el que dispongamos de una seguridad suficientemente manifiesta. Ponen sobre aviso de lo argumentado referencias del tipo de, por ejemplo, «el antes y el después» (*Oscuro Dominio*, p. 120); «el corazón de otro mundo» (*O. D.*, 123); «corderos pseudoeternos» (*O. D.*, 130), etc. Nos referimos ciertamente a textos en los cuales al menos algunas de sus fases son construcciones alegóricas de considerable complejidad, más difíciles de dilucidar que *Metal de voz*, donde aparece «la esfinge», elemento bien asentado en diversas formaciones culturales y estudiado por C. G. Jung en *Símbolos de transformación*. Baste lo dicho, pues no se intentará aquí una interpretación descriptiva de tales composiciones.

Procede observar que la lengua artística de Larrea, tras su fase de rodaje creacionista, opera una evolución cuyos resultados, en términos puramente lingüísticos, cabría designar como surrea-

listas. Se lee, verbigracia, en la primera estrofa de «Tierra al ángel cuanto antes» (*M. V.*, 67):

Durmiendo por tributo de flor a ya altos trigos  
ángel en puertas de huracán sin nieve  
arbusto a más alzar manos de eclipse  
pies ardiendo al revés de los días yo os siento  
porfiar de cautela en la cercada angustia  
y deshojar coronas de mundo en mis salinas.

No existe, pues, una organización asociativa lógica en el discurso. Asimismo, el prodigio verbal y su naturalidad composicional es fácilmente discernible como fenómeno de los más portentosos de nuestra literatura. Ha escrito Paul Ilie —a quien voy a citar en extenso— que «al colocar una distancia máxima entre dos realidades yuxtapuestas, el poeta fabrica absurdidades que parecen involuntarias y productos del azar. El resultado es una poesía que surge con el aspecto de una ejecución estética. Es intrincada, autosuficiente y ostensiblemente sin un significado básico más profundo que el valor externo de la forma misma. Como todos los poemas resultan dislocados y lógicamente absurdos, parece no tener objeto buscar un vínculo entre significado y absurdidad. Y a pesar del punto de vista obviamente personal, los métodos del simbolismo psicológico se vuelve ineficaces, si no cuestionables, en virtud de la ausencia de pautas imaginísticas claras. Así, más que la mayoría de los poetas surrealistas, Larrea resiste la comprensión tanto en términos metafóricos como emocionales. El carácter lírico emocional de su obra es elusivo e inconsistente. Mientras que otros poemas traicionan absurdidades superficiales por medio de imágenes obsesivas o estados de ánimo que lo penetran todo, Larrea muestra sólo superficies, cada cual pulida de un modo distinto y no obstante todas evidentemente cortadas en la misma cantera de absurdidad. Como su credo estético rechaza los juegos estéticos por sí mismos, constantemente nos quedamos con la duda de no saber a qué obedece todo esto, de «¿Qué está tratando de decir?»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Cf. Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, p. 304.

Valga la larga cita de Ilie, pues pone en línea los problemas fundamentales de la poética larreana. A mi juicio, la poesía de Larrea es resultado de una génesis de pensamiento emparentable sin duda con estados de ánimo frecuentemente no susceptibles de delimitación. En este sentido su trabajo literario pienso que está concebido de manera asociable a lo por él mismo explicitado en el manifiesto *Presupuesto vital* en términos de que «para nosotros sólo nuestro tiempo existe»; es decir, una intencionalidad focalizada en el tiempo presente y, en consecuencia, no elegíaca, ajena al propósito de *el recuerdo* o la poetización de la memoria. Ello sería, si bien se mira, un modo de transcendentalización de lo inmanente —opuesto al prototípicamente romántico— como una de las alternativas creacionistas de transcendencia a la intrascendencia antirromántica de la Vanguardia. Lo cual, desde un punto de vista psicológico así como puramente artístico, constituye un planteamiento de repercusiones extraordinarias. Algo semejante, en cuanto a la relación transcendencia/intrascendencia, sucede bajo razón artística en la teoría poética de Gerardo Diego, y naturalmente de Huidobro. Por otra parte, son de considerar también en el citado manifiesto las encarecidas indicaciones de Larrea acerca de la superación del dualismo romanticismo/clasicismo y, en confluencia con la programática surrealista —raro contacto entre ambas estéticas—, el no divorcio entre inteligencia y sensibilidad. Ambas, concepciones de raíz huidobriana y en última instancia procedentes de la tradición hermética<sup>18</sup>.

En lo que hace concretamente al fragmento transcrito de Ilie, hay que empezar por decir que peca de generalización. Puede afirmarse sin vacilaciones: existen poemas que sí «poseen un significado básico más profundo que el valor externo de la forma misma». Por ejemplo, «Razón»:

<sup>18</sup> Véase *Presupuesto vital* (originalmente publicado en la revista *Favorables París Poema*, 1, julio de 1926, incluido en *Versión Celeste*, cit., pp. 307-312.

Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema  
es esto

y esto

y esto

Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy,  
que existe

porque existo

y porque el mundo existe.

y porque los tres podemos dejar correctamente de existir.

A su vez, es abusar de nuevo de la generalización el sostener que «los métodos del simbolismo psicológico se vuelven ineficaces», pues no siempre es así; además de que los del simbolismo hermético funcionan no pocas veces. Recuérdese el simbolismo de la expresión gráfica del título —anteriormente reproducido— del segundo de los poemas de *Metal de voz*, o que el primer sustantivo en ese texto enunciado es el ya referido «esfinge». Si recurrimos al ya citado «Cosmopolitano», es posible argüir términos de ascendencia mística (Juan de la Cruz) como «majadas» (v. 22) u otros de *Oscuro Dominio* («verdura») o de eco bíblico («ciudad fruta mordida»). Por otra parte, es preciso convenir en la existencia de composiciones que brindan una incontrovertible comprensión intuitivo-emocional y simbólica. Acaso el ejemplo más inequívoco sea el que ofrece «Diente por diente, III», de *Oscuro Dominio*, que constituye un doloroso alegato contra la sociedad industrial en el marco de copresencia de una realidad de mecanización y proletariado urbano perceptible, indudablemente, en la consideración del destino del hombre anónimo, en el discurrir de una sociedad que no hace nada por él sino más bien todo lo contrario.

El contexto urbano está presente en la poesía de Larrea de la manera apuntada, pero también en su más plena funcionalidad vanguardista, como representación del mundo vertiginoso de las relaciones urbanas y la obsesión fabulosa por la multiplicación ingente de objetos, máquinas y artefactos que el desarrollo de las grandes ciudades y la industria consigo traen. Se asimilan así los

conceptos de multiplicidad y simultaneidad, bien reconocibles en una estructura compositiva como la de «Cosmopolitano». No obstante, Larrea accedió además a una indagación de los contextos urbanos que lo alejan de los habituales postulados de la vanguardia. Léase una excelente interpretación de la ciudad desolada en «Diente por diente, II» (*O. D.*, 128) y, en un siguiente paso, «Atienza» —del mismo libro—, poema de ribetes alegóricos no difícilmente comprensibles cuyo tema es la desaparición humana de un pueblo y que representa una visión de lo que significaría para el hombre de conducta urbana la vida en el deshabitado Atienza.

Las últimas citadas son composiciones en prosa; es decir, textos en los cuales la construcción poemática se sirve de la prosa como resorte de modernidad creado en cuanto género por el Romanticismo anglogermánico (no francés, según suele decirse). Formalización prosística de la poesía muy utilizada por la vanguardia surrealista y que en España ya disfrutó de carta de naturaleza propia en el pasado siglo independientemente de las experiencias en lengua francesa. Dentro del ámbito de la poesía surrealista española no pueden olvidarse los trabajos en el género de Vicente Aleixandre (*Pasión de la tierra*) y José María Hinojosa (*La flor de California*), quienes junto a Larrea describen la aportación vanguardista fundamental al poema en prosa de nuestra lengua <sup>19</sup>.

Sin embargo, el grueso de la obra poética de Larrea está escrito en verso, en verso formalmente de coincidencia surrealista, y no ya su poesía francesa sino la misma española, en la que, como dijimos, tiene lugar la transición de los primigenios procedimientos compositivos creacionistas a otros, aparentemente al menos, en buena parte de orden surreal. El autor de *Versión Celeste* tuvo relación en París con los poetas surrealistas franceses; él mismo ha asegurado que conoció a la mayoría de ellos y aun previamente supo incluso de las actividades dadaístas. Su poesía es,

<sup>19</sup> Cf. P. Aullón de Haro, «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del Poema en prosa en la Literatura española», en *Analecta Malacitana*, II, 1 (1979), pp. 109-136.

probablemente, la más importante de la vanguardia española. No obstante, Larrea dice y repite: «¡Yo no fui surrealista nunca!»; y si se le interroga, «—¿Pero cómo dice usted eso? Pero si todo el mundo sabe que es usted un surrealista de fondo. ¡Lo sabe todo el mundo!», contesta que «la gente habla, dice, no sabe, ja, ja, ja»<sup>20</sup>. Refiriéndose a los ultraístas aduce: «lo que hacían era tomar las partes exteriores, externas, de las posibilidades de un más allá. Pero no iban a un más allá, mientras que yo tenía necesidad profunda de ir a un más allá, porque tenía así planteada mi personalidad, probablemente porque provenía de raíces religiosas tenía necesidad de tal» (*Ibid.*). No parece necesario redundar mediante otras citas u observaciones, pues lo que parece cierto es que el poeta se introdujo en una trayectoria de experiencia interior que de ningún modo quiere que, bajo la exclusivista etiqueta de *surrealismo*, sea metida en camisa de fuerza e integrada en los movimientos tradicionalmente dispuestos por la historia de la literatura, de la que él repugna. Con todo, cabe preguntarse, ¿hubiese sido posible la construcción del discurso artístico de Larrea sin la existencia pareja del lenguaje surrealista? De otra parte, la intimidad de nuestro poeta con el Surrealismo ha quedado suficientemente reflejada en *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1944), después asimilado a *Del Surrealismo a Machupicchu* (1967), y *César Vallejo y el Surrealismo* (1976), libro fruto de una acerada polémica y que gira en torno a la fiel dedicación larreana para con la obra del gran poeta peruano, quien fuera su amigo entrañable en su época parisina y coeditor de la revista *Favorables París Poema*<sup>21</sup>.

El verso formalmente surrealista de Larrea concibe especiales peculiaridades de interés. Aquello que quizás más llama la atención del lector es su señaladísimo tono de convicción discursiva, la enorme condición de veracidad que sus palabras desprenden,

<sup>20</sup> Cf. la entrevista realizada por F. Maraña, «J. L. Visión y Apocalipsis», en *Kantil*, 9, mayo (1978), s. p.

<sup>21</sup> También convendrá recordar los distintos trabajos de Larrea sobre poesía recopilados en el vol. *Torres de Dios: Poetas*, presentación de José-Miguel Ullán, Madrid, Editora Nacional, 1982.



por lo demás fenómeno poco común entre los poetas surrealistas de cualquier lengua. Ha apreciado Paul Ilie cómo «la fuerza de la lógica puede ser aún más implacable cuando la sintaxis y la solemnidad epigramática figuran en declaraciones absurdas»<sup>22</sup>, y recurre a la ejemplificación valiéndose del verso «En el país de la risa la ceniza precede al fuego» (*O. D.*, 127). Ilie hace ver cómo se produce una inversión de la secuencia causa-efecto y señala, además, que «su formulación sitúa la ley de la causalidad en el contexto moderno de la risa surrealista» (*Ibid.*). Empero, llegados a este punto, se hace necesario resaltar el error a que en último término puede conducir ese análisis. Nada más alejado de un texto como el del que procede el ejemplo citado («Diente por diente, I») que un posible acceso de humor o de risa. Si acude Larrea de alguna manera a la nota intrascendente en ciertas ocasiones, ya sea mediante los elementos de la realidad que representa, ya sea mediante afirmaciones de ostensible sentido irónico, que sabido es funcionan a modo de contraste semántico (esencial en la poesía vanguardista) y son, por sí mismas, un procedimiento harto frecuente dentro de la poesía moderna. Es el caso de un verso que se lee en el mismo poema (verso que se hizo popular en los ambientes literarios de la época, según ha contado Moreno Villa): «Un café nunca está lejos»; pero adviértase que aparece inserto en un contexto de profunda gravedad surrealista, no por ello exenta de rasgos ironizantes, cuyos últimos versos se pronuncian en el sentido de que los hombres son «Como eclipses parciales / Como solos de arpa / Como tiros al aire / Como cerillas».

Se ha dicho con acierto de Larrea que «la supremacía del poeta sobre todo lo creado, merced a su sueño revelador, es evidente y le permite asociar elementos abstractos y concretos con una facilidad escalofriante»<sup>23</sup>. En «Afueras periódicas» (*M. V.*, 66) puede leerse: «Tu silueta forma parte de las precauciones frívolas del equinoccio»; y también: «Por su propio peso la tristeza baja

<sup>22</sup> Cf. *Los surrealistas españoles*, cit., p. 308.

<sup>23</sup> Véase F. Aramburu, «J. L.: un mesías emplumado y su versión celeste», en *Kantil*, núm. cit., s. p.

los grados de la escala social / entre los gritos profesionales del horizonte». O véase este otro conspicuo ejemplo (*M. V.*, 67): «Caen los ojos y el polvo se despierta al recuerdo». Por otro lado, a propósito del citado verso que comienza «por su propio peso», interesa específicamente hacer notar la frecuente utilización larreana de giros y clichés lingüísticos, lo cual contribuye decisiva y eficazmente a la consecución de un tipo de lenguaje pleno de convicción y veracidad. El procedimiento, lejos de manifestarse tan sólo por medio de formas normalizadas, reviste peculiaridades dignas de estudio. Así se desprende, por ejemplo, de un poema como «Espinass cuando nieva» (*Pure Perte*, 220), donde sobre la base de la metáfora lexicalizada «a flor de piel», se construyen las variantes de conmutación «a flor de agua» y «a flor de invierno» (vv. 5 y 6). Distinta actuación, aunque de idénticos resultados en la impronta referida de convicción discursiva, es el empleo de formas fraseológicas automatizadas del tipo de «por toda respuesta» (*M. V.*, 52) o la adverbialización «a grandes rasgos» (*M. V.*, 73). O el diferente caso de la conmutación léxica deshabitualizadora «fotógrafo furtivo» (*M. V.*, 53), frente al sintagma usual «cazador furtivo». En fin, diríase que Larrea establece un discurso de amplísimo eje combinatorio de automatismo y desautomatización mediante el cual obtiene un raro equilibrio de expresiones semánticamente extremadas que permanecen dentro de los márgenes de la gramaticalidad. Ha podido escribir Vittorio Bodini, el primer crítico riguroso de Larrea, cómo en su poesía «los sustantivos nacen simultáneamente con sus sorprendentes predicados, y esto es ya el signo de un poeta de raza»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Cf. *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 53. Allí mismo escribe Bodini: «Lo que más sorprende en las visiones o equivalencias de atmósferas que Larrea pesca del propio fondo es la extraordinaria aptitud de las cosas para realizar actos o probar sentimientos que estamos muy lejos de prever, pero que la fuerza de persuasión del poeta nos hace aceptar del modo más llano [...] Los predicados son acciones o relaciones entre las cosas: la tupidísima red que forman entre ellas hace que el universo de Larrea, unitario y sensible, se corresponda de una parte a otra, a punto siempre de registrar hasta las más insospechadas lontananzas, el más pequeño acontecimiento o la más pequeña coincidencia que se verifique en cualquier lugar. Un gesto pone en movimiento una multitud infinita de compensaciones, de equilibrios, de acuerdo con leyes desconocidas para nosotros, pero que adivinamos provistas de íntima necesidad». Para Bodini, por otra parte, Larrea es poeta netamente surrealista. Nosotros hemos preferido, en virtud de importantes indicios ya señalados y en razón de que, sea como fuere, la primera fase de la poesía larreana es creacionista y en modo alguno surrealista, adoptar una postura mucho más *objetiva* por menos generalizadora, además de atenta a las opiniones del propio poeta.

4. Acaso se pregunte el lector acerca de la extraña fortuna que ha tenido en su propio país una obra escrita hace tantos años, hasta ahora escasamente estudiada, considerada por pocos.

En 1950, Manuel Durán Gili se refirió a Larrea dentro de su libro *El surrealismo en la poesía española contemporánea*; otro tanto hace Luis Cernuda en *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957); e incluso Max Aub ya aludió al poeta, diez años antes que Cernuda, en *La poesía española contemporánea*. Sea dicho también que existieron otras alusiones, pero todavía más reducidas, asimismo anteriores. El hecho, por otra parte, es que la obra poética de Larrea no estaba disponible para el lector, y esto por reservas personales del propio poeta. Se había editado en 1934 *Oscuro Dominio* por mediación de Gerardo Diego, mas en Méjico y en tirada de cincuenta ejemplares. Es así que el acceso a la poesía larreana ha estado durante muchos años prácticamente limitado a los poemas introducidos por Diego en su famosa antología *Poesía Española*. La ruptura de tal estado de cosas se produjo en 1969, cuando Bodini consigue que el poeta acceda a la edición italiana de *Versión Celeste* en Torino. Al año siguiente llegaría la edición española. Por otro lado, la habitual indigencia gala para un propósito de esta índole no parece haya de acoger debidamente la obra escrita en lengua francesa por Larrea.

Sin contar con los poemas en distintas ocasiones aparecidos en revistas desde 1919 (*Grecia, Cervantes, Carmen, Verso y Prosa, Litoral...*), lo cierto es que la crítica dispuso en todo momento de las poesías recogidas por Diego en su antología citada, tan prestigiosa. ¿Por qué se silenció al exiliado Larrea quizás bajo el amparo de que no tenía «libro»?

# Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: *Los españoles de ogaño*

M.<sup>a</sup> ANGELES AYALA ARACIL  
*Universidad de Alicante*

En 1872 se publica una colección costumbrista, *Los españoles de ogaño*<sup>1</sup>, que intenta seguir las huellas de *Los españoles pintados por sí mismos*<sup>2</sup>. Esta colección aparece editada en dos volúmenes y al frente de cada uno de ellos encontramos prólogos que presentan y ofrecen de forma concisa y lacónica los rasgos peculiares de la obra. En el primero de ellos Victorino Suárez, editor de la colección, expone el propósito de la obra:

...Los autores de LOS ESPAÑOLES DE OGAÑO no han hecho otra cosa que escribir una segunda parte de *Los españoles pintados por sí mismos*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Los españoles de ogaño, colección de tipos de costumbres dibujados a pluma por los señores...*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1872, 2 vols., 8.º, 395 y 391 pp., respectivamente.

<sup>2</sup> *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Boix, 1843-1844, 2 vols., 4.º, 4 h., 446; 1 h. = 2 h., 505 pp., 1 h. grabs. y 100 láminas. La reproducción de Gaspar Roig, Madrid, 1851, 4.º, 382 pp., 1 h., 100 grabs., se publicó a cuatro pesetas. Luego el editor encuadernó ejemplares junto con las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos.

<sup>3</sup> *Prólogo*, tomo I, p. VI.

V. Suárez enuncia los rasgos definidores de la colección al afirmar que los colaboradores describen sus tipos con *gracia, ligereza e intención*. La referencia a los dos primeros rasgos resume el postulado de *El Curioso Parlante*, postulado que podríamos sintetizar en la frase *satira quæ ridendo corrigit mores*. El tercer punto, describir los tipos con *intención*, está más cerca de Larra, como si los jóvenes periodistas que figuran al frente de la colección<sup>4</sup> se sintieran más identificados con el mordaz y peculiar estilo de *Fíguro*. Ambos escritores se proyectan, insistentemente, en los colaboradores de *Los españoles de ogaño*, al igual que ocurriera en la colección de 1843.

Como ya hemos señalado, *Los españoles de ogaño* aparece publicado en dos volúmenes, presentando un total de ochenta y seis tipos —cuarenta y cinco en el primer tomo y cuarenta y uno en el segundo—. Esta colección se aparta del resto de las colecciones costumbristas al aparecer sin ilustraciones, rasgo cuidado tanto en las colecciones francesas e inglesas como en las nacionales<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Damos a continuación el índice de colaboradores por orden alfabético: Alcalde Valladares, Antonio; Barrera, Pedro M.<sup>a</sup>; Bedmar, Enrique G.; Bustillo, Eduardo; Campo Arana; Corrales y Sánchez, Enrique; Cortázar, E. de; Cortina, Francisco de la; Coupigny, Juan de; Esteban Collantes, Saturnino; Fernández Ruano, Manuel; Ferrán, Augusto; Flores, Eugenio Antonio; Frígola, Carlos; Frontaura, Carlos; Fuente Andrés, José de la; Garay de Sartí, José; Gil, Constantino; Jaques, Federico de; Luceño y Becerra, Alvaro; Luceño y Becerra, Tomás; Lustonó, Eduardo de; Matoses, Manuel; Mondéjar y Mendoza, Angel; Monreal, Julio; Moreno Godino, F.; Moreno López, Carlos; Orti, Vicente; Palacio, Eduardo de; Palacios, Benjamín M.<sup>a</sup>; Pérez Echavarría, Francisco; Pérez Galdós, Benito; Pina Domínguez, M.; Príncipe, Enrique; Prugent, Enrique; Puig Pérez, José; Ramos Carrión, M.; Ruigómez e Ibarbia, Andrés; Sánchez Pérez, A.; Sanmartín y Aguirre, José F.; Santa Ana, Luis de; Santisteban y Mary, Rafael; Sepúlveda, Ricardo; Soriano de Castro, José; Uján; Valcárcel, Manuel; Zamora y Caballero; Rudheriq Al-Magheritit, S. C. A. y S. B. según los catálogos consultados corresponden a Eduardo de Mariategui, Salvador Constanzo y Salvador Bonavía, respectivamente.

<sup>5</sup> Recordemos los primeros ejemplos importantes que iniciaron la idea de coleccionar artículos de «tipos» con exclusividad: *Heads of the People* y *Les Français peints par eux-mêmes*. En ambas colecciones las ilustraciones constituyen parte importante del texto. en *The People* los grabados, en madera, representan el busto o cabeza del tipo, corriendo a cargo del artista Kenny Meadows. Además de este grabado cada artículo lleva tres viñetas alusivas. En *Les Français* las ilustraciones corren por cuenta de los más ilustres artistas franceses del momento, como Gavarni, Daumier, Grandville, Johannot, Meissonier..., entre otros. Como en la obra

Los tipos que aparecen en nuestra colección no obedecen a ninguna clasificación sistemática u orden prefijado con anterioridad. En la *Presentación*, segundo tomo, A. Sánchez Pérez reconoce la falta de unidad que se observa en la colección; de ahí que al prever las posibles críticas, justifique esa falta de unidad afirmando que «tal vez halles tipos análogos y aun idénticos, en dos artículos distintos; echarás de menos, en cambio, tipos que conocemos todos, pero tales defectos de conjunto, consecuencias inevitables de la precipitación y de la falta de acuerdo en obras de esta índole, están compensados con creces por los rasgos de ingenio, las pruebas de aguda observación y de perspicacia que aisladamente dan realce y prestan brillo a la obra»<sup>6</sup>.

Coincide con la mayoría de las colecciones costumbristas al presentar tipos de ámbito urbano, circunscritos a la ciudad de Madrid. Este hecho parece estar en contradicción con la declaración de intenciones que se nos ofrece en el *Prólogo* del primer tomo, en el que el propio editor, Victorino Suárez, señala que en *Los españoles de ogaño* «encontrarán dibujados con un *esprit* y una exactitud admirable, los infinitos tipos que en este último tercio del siglo XIX pululan por España»<sup>7</sup>. Sin embargo, los tipos aquí estudiados pertenecen a la sociedad madrileña de la época. En ciertas ocasiones el autor indica el origen provinciano de alguno de ellos<sup>8</sup> sin llegar a especificar su punto de origen. En

inglesa cada artículo va precedido de un grabado a toda página y un número de viñetas que oscilan entre dos y diez.

Las colecciones españolas también aparecen ilustradas, destacando sin duda la primera edición de *Los españoles pintados por sí mismos*, donde colaboran los artistas más prestigiosos de la época. La segunda edición presenta unas ilustraciones de menor calidad artística. Las colecciones derivadas de *Los españoles* ofrecen, con la excepción de *Los españoles de ogaño*, ilustraciones de mayor o menor calidad. En este sentido debemos hacer mención de la indudable calidad de las ilustraciones que acompañan a los artículos de *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, ilustraciones que van cromolitografiadas en cartulina, en impresión independiente del libro, montadas fuera de texto sobre otra cartulina de color especial, en la que van enmarcadas en filete de oro y con rótulo al pie, también dorado.

<sup>6</sup> *Presentación*, tomo II, p. III.

<sup>7</sup> *Prólogo*, tomo I, p. V.

<sup>8</sup> Vid. por ejemplo, el artículo *La planchadora*, de Julio Monreal.

otros artículos se nos comunica la ascendencia andaluza o gallega del tipo <sup>9</sup>; e incluso, encontramos artículos donde la localización geográfica es más restringida: la Alcarria, lugar de nacimiento del tipo dibujado en *La niñera*. A pesar de estas localizaciones geográficas, los tipos regionales aparecen adaptados al nuevo ambiente y son retratados tal como desarrollan su actividad en la capital, por lo que son poco significativos respecto a su lugar de origen. Facilitar cualquier tipo de dato regional o folklórico parece estar muy alejado del propósito de esta colección. La única excepción que hallamos en este sentido es el artículo *El catalán* que muestra mediante la técnica perspectivística los caracteres diferenciados de dos catalanes, distintos entre sí en su manera de enfocar la vida y la política, y diferentes a su vez de la idiosincrasia del madrileño. Sólo dos artículos presentan al tipo ubicado fuera de Madrid: *El señorito de pueblo* y *El secretario de ayuntamiento* y ninguno de los dos ofrece información sobre la vida rural o provinciana.

Si intentamos hacer una escueta clasificación, totalmente arbitraria y por tanto con la única pretensión de analizar la realidad española que esta colección ofrece, observamos que los tipos y oficios que se nos muestran representan, en su gran mayoría, a la clase media urbana en sus distintos niveles. En el superior encontramos un grupo de artículos que dibujan la vida burguesa <sup>10</sup>, apareciendo el tópico del «quiero y no puedo» que más tarde se desarrollará magistralmente en los relatos de Galdós <sup>11</sup>. El parasitismo estatal viene representado únicamente por cinco tipos, número que contrasta con el ofrecido en *Los españoles pintados por sí mismos*. Margarita Ucelay Da Cal ofrece más de veinte

<sup>9</sup> Vid. por ejemplo, *El cantador*, *El matón* o *El cochero de alquiler*, de Augusto Ferrán, Andrés Ruigómez y Eduardo de Palacio, respectivamente.

<sup>10</sup> *El catalán*, *El torero de afición*, *El del comercio*, *El banquero*, *El jugador de bolsa*, *Los pensionistas*, *El cómico de afición*, *El caballo blanco*, *La enamorada de un poeta*, *El solterón*, *El señorito de pueblo*, *El viejo verde*, etc.

<sup>11</sup> Merecen destacarse en este sentido artículos como *El coleccionista*, *El hombre importante*, *El hombre necesario*, *El inglés...*

tipos que están directa o indirectamente relacionados con la vida y la organización oficial del Estado, pertenecientes a tres de sus sectores principales: el político, el administrativo y el eclesiástico<sup>12</sup>. En *Los españoles de ogaño* cuatro de estos cinco tipos pertenecen al cuerpo burocrático estatal<sup>13</sup> y sólo uno representa al político<sup>14</sup>. El estamento eclesiástico, que en *Los españoles pintados por sí mismos* recoge más de siete tipos, brilla por su ausencia en nuestra colección. El estamento más representativo es el de las clases populares, siendo el grupo más numeroso el de los pequeños oficios, representados por un total de más de veinte tipos<sup>15</sup>.

Al comparar los tipos que se presentan respectivamente en *Los españoles de ogaño* y en la primera colección costumbrista española, se observa cómo los tipos eminentemente románticos, como por ejemplo el forajido, han sido sustituidos por un grupo bastante numeroso de tipos que pertenecen a los bajos fondos de la ciudad. Entre todos estos tipos se pueden establecer unas diferencias o matices. Un primer grupo va a responder a unas características más bien picarescas<sup>16</sup>. Son tipos que más que representar un oficio reflejan una forma de vida que les permite vivir sin trabajar, viven rayando en la delincuencia, a la cual indefectiblemente se encaminan. Su forma habitual de sobrevivir es engañar, y cada uno de ellos nos va a mostrar una variedad distinta de este único propósito. El segundo grupo se asemeja en mayor medida

<sup>12</sup> Vid. M. Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)*, México, 1951, p. 124.

<sup>13</sup> *El telegrafista, El cesante, El empleado y El empleado crónico.*

<sup>14</sup> *El aspirante a ministro.*

<sup>15</sup> *El sepulturero, La modista, El sastre, El memorialista, El pelero, La planchadora, El cochero de alquiler, El peluquero, El vendedor de periódicos, El mozo de café, El tabernero, El case-ro, La peinadora, El vendedor ambulante, La niñera, El traperero, El cantador...*

<sup>16</sup> *El gancho, El petardista, El pobre vergonzante, La parroquiana de café, La mamá de teatro, El gorrista y El caballero de industria.*



al delincuente urbano, ya que su norma habitual de conducta es transgredir la ley<sup>17</sup>.

El resto de los tipos se reparten en distintos ámbitos, tales como la enseñanza<sup>18</sup>, las artes<sup>19</sup>, la vida económica y las profesiones liberales. En lo que respecta a la vida económica se observa una mayor actividad y desarrollo económico al presentarnos tipos como *El banquero* y *El jugador de bolsa*. Las profesiones liberales están representadas únicamente por dos tipos, *El homeópata* y un tipo que se había echado en falta en *Los españoles pintados por sí mismos: El abogado*<sup>20</sup>.

Además de la ausencia de representantes del clero hay que subrayar la omisión, al igual que en la colección de 1843, de jerarquías militares. La nobleza tampoco se constituye en tipo y las escasas referencias que se encuentran indican cómo los burgueses intentan imitar el género de vida aristocrático<sup>21</sup>. De esta forma se observa que los estamentos poderosos del antiguo régimen —nobleza, clero y ejército— quedan fuera del área de exploración de nuestros costumbristas, lo que parece poner de manifiesto el respeto y temor que en 1872 todavía inspiraban.

<sup>17</sup> *El guripa, El vendedor de periódicos y El matón.*

<sup>18</sup> *El maestro de escuela, El estudiante de medicina, El maestro de lenguas, Los pensionistas...*

<sup>19</sup> *El zarzuelero, La suripanta, El bohemio, El pianista, El bailarín, El cómico casero, El cómico de afición, El crítico, El poetaastro, La literata...*

<sup>20</sup> Es bastante peculiar que se incluyera por primera vez el tipo «el abogado» en *Los españoles de ogaño*, ya que el siglo XIX, que representa escaso desarrollo industrial, científico y técnico, es, en cambio, la época de grandes transformaciones jurídicas, de exuberante legislación y codificaciones. Consecuente con esta realidad, no debe extrañar que la gran mayoría de la población estudiantil se decante por la carrera de Derecho. Manuel Tuñón de Lara en *La España del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Laia, 1973, p. 174, ofrece unos datos muy apreciables del curso 1859-1860. De un total de unos seis mil estudiantes, casi cuatro mil cursaban sus estudios en la Facultad de Derecho; ciento cuarenta y uno cursaban en las Facultades de Ciencias; treinta y ocho en la Escuela de Arquitectura; veintisiete en la de Ingenieros Agrónomos y cuatrocientos ochenta y nueve en la de Industriales. Teniendo en cuenta estos datos, parece imprescindible la presencia de «el abogado» en una colección de este signo.

<sup>21</sup> Vid. artículos como *El pianista, El cómico de afición, El hombre necesario, El sastre, El revisero*, etc.

Por último, encontramos un gran número de tipos que, bien por su índole general o bien por representar determinadas características psicológicas, son difíciles de situar en un estamento concreto. Entre ellos cabría destacar artículos como *Aqué!*, *El tipo universal*, *Mi amigo íntimo*, *La cursi*, *El cominero*...

Si respecto a la inclusión de tipos existen apreciables diferencias debidas, sin duda, al cambio operado en la sociedad española y a los distintos movimientos literarios en que se producen estas dos manifestaciones costumbristas, no ocurre lo mismo respecto a las técnicas utilizadas. Los procedimientos empleados por los colaboradores de *Los españoles de ogaño* no suponen ninguna innovación sustancial en el género. El contenido, enfoque y formas de locución nos recuerdan los recursos utilizados por los costumbristas románticos, modificándose ligeramente algunos aspectos, como veremos más tarde. Los artículos, prácticamente en su totalidad, aparecen escritos en prosa, aunque encontramos algunos elaborados en verso —*La cursi*, *El gorrista* y *La peinadora*— y otros donde se combinan ambas modalidades —*El hombre necesario* y *El tabernero*—<sup>22</sup>.

En nuestra colección la *escena*, cuando la acción se suprime y se concede al ambiente el rango de protagonista, no existe. El propósito del escritor es reflejar exclusivamente el tipo y sólo en función de él podemos encontrar algunos bocetos que nos recuerden la escena costumbrista, como sucede, por ejemplo, en *El tabernero*, donde su autor, en un intento de perpetuar la tradición y el pintoresquismo andaluces, se recrea en describir sin ningún género de premura las características tradicionales de una taberna andaluza, enfrentándola a las novedades impuestas por las

<sup>22</sup> La utilización de verso no tiene nada de extraño, ya que fue admitido por los cultivadores del género desde el siglo XVIII y aparece con relativa frecuencia en las colecciones costumbristas decimonónicas que toman como ejemplo la primera colección española —*Los españoles pintados por sí mismos*— en la que se presenta cuadros escritos en verso —*El cartero* y *El calesero*— y cuadros que lo intercalan con la prosa —*La nodriza*, *La gitana* y *La maja*—. La prensa también se hace eco de esta modalidad y sería interminable la lista de cuadros escritos en verso aparecidos en periódicos como *El Semanario Pintoresco Español*, *El Laberinto*, *El Museo de las Familias*, etc.

modas de nuevo cuño que imperan en las botillerías o tabernas del Madrid de la época.

Los títulos que encabezan y presentan el contenido de los diferentes artículos hacen referencia al nombre del tipo protagonista del artículo, a excepción de *Aquél*, de Benito Pérez Galdós, cuyo título no aporta información alguna sobre la naturaleza del tipo o escena pintada <sup>23</sup>.

Los lemas —tan frecuentes a partir del siglo XVIII y en boga durante el Romanticismo— son escasos en nuestra colección. De un total de ochenta y seis artículos sólo encontramos diecisiete de ellos que los utilicen <sup>24</sup>, lo que parece indicar que su uso no es en estas fechas tan abusivo como denunciara Larra en su artículo *Manía de citas y epígrafes*. Se utilizan citas de autores clásicos o ya consagrados, como Cervantes, Iriarte, Shakespeare, H. de Balzac, Martínez de la Rosa... Otros, están escogidos con sigular subjetivismo y, por lo tanto, lo único destacable en ellos es su mayor o menor gracia, o su adecuación al tema del artículo. Entre ellos podríamos destacar el protagonizado por *El filósofo moderno*, de Enrique Prugent, que tan gráficamente adelanta las conclusiones de su artículo:

(¡...!... ¿...?...)  
NADIE <sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Correa Calderón en *Costumbristas españoles...*, Madrid, Aguilar, 1951, Cap. «Análisis del cuadro costumbrista», pp. LXXI-LXXXVI, señala que existen varias modalidades de títulos, destacando el uso frecuente de títulos dobles, unidos por la conjunción *o* que posee valor aclarativo, de identidad, así como títulos compuestos por dos conceptos u objetos antagónicos unidos por la conjunción *y*. Por último, incluye títulos compuestos por largas frases que resumen el contenido del artículo. Sin embargo, en nuestra colección no aparece ninguna de estas modalidades.

<sup>24</sup> *El bohemio, La niñera, La modista, El filósofo moderno, El agente fúnebre, El noticiero, El casero, El farol, El sepulturero, El matón, Los pensionistas, La planchadora, El zarzuelero, La mamá de teatro, El inventor, El homeópata y El sepulturero.*

<sup>25</sup> *El filósofo moderno*, tomo I, p. 317.

Los escritores suelen empezar el artículo o bien mediante la captación de benevolencia, como por ejemplo se aprecia en *La suripanta*, *El bohemio*, *El torero de afición*, *La literata...*, o mediante la digresión —*El zarzuelero*, *El vendedor de periódicos*, *El fotógrafo*, *El pianista...*—; e incluso, utilizando estos dos procedimientos al unísono, como sucede en *El tabernero* y *El abogado*. Mediante la citada captación de benevolencia el autor intentará mostrarse abrumado ante la importancia del tipo encomendado, exponiendo las dificultades que ello le ocasiona e intentando ganarse las simpatías del presunto lector. En muchos casos el comienzo del artículo va precedido de fórmulas similares a éstas:

Peliagudo es el retrato y dígoles a Vds. que no sé qué parecido va a sacar.

¡Si fuera en otros tiempos!

Pero ahora apenas voy por el reino bufo, que apenas conozco más que a su rey Arderius, francamente, no sé que hacer de provecho para cumplir mi delicada misión <sup>26</sup>.

Nada puede encontrarse tan difícil en la actualidad, como colocar bajo la magia del pincel este alegre personaje, oscuro y sombrío en otros tiempos, como decididor, contento y vivaracho en los presentes. Por eso creemos que es una empresa sobradamente arriesgada y quizás superior a unas fuerzas flacas como las nuestras, intentar la descripción de un ser cuya naturaleza ha variado y cuyo carácter ha tomado otro rumbo <sup>27</sup>.

Las digresiones eruditas son muy utilizadas por el costumbrismo, acercándose en este sentido a la técnica de la novela histórica y a la del folletín <sup>28</sup>. En estas tres modalidades literarias el autor intentará poner de manifiesto la profundidad de sus conocimientos con el firme propósito de hacer valer sus méritos. Sin embar-

<sup>26</sup> *La suripanta*, tomo I, p. 24.

<sup>27</sup> *El tabernero*, tomo II, p. 22.

<sup>28</sup> Vid. el artículo de Enrique Rubio, «Novela histórica y folletín», *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, núm. 1, 1982, pp. 269-281, en el que el autor analiza los recursos comunes a ambos géneros narrativos y que coinciden además con aspectos del costumbrismo.

go, hay que subrayar que en el costumbrismo, por la brevedad del texto, la digresión erudita suele ser de menor extensión y, a veces, de un academicismo un tanto dudoso, ya que se pueden encontrar digresiones pseudo-eruditas e incluso humorísticas, como son las que narran los orígenes del tipo desde una perspectiva cómico-histórica<sup>29</sup>. En ocasiones las digresiones se utilizan con la finalidad de crear un ambiente propicio que arrope la descripción del tipo, que sin ese abanico informativo podría quedar desdibujado en algunos casos.

Si sostenemos que el escritor de costumbres, como afirma Juan Ignacio Ferreras, «suele partir de una moral, de una política, de una ideología en suma, que al no ser debatida en la obra, atraviesa incólume la misma»<sup>30</sup>, la digresión se nos presenta como botón de muestra de la ideología, visión del mundo u opinión que el escritor tiene de la realidad que lo rodea, utilizándola para poner de manifiesto sus aseveraciones sobre un tema, del que va a extraer el tipo como ejemplarización que corrobore sus especulaciones. Un claro ejemplo de lo que acabamos de afirmar lo encontramos en *El vendedor de periódicos*, en el que Ricardo Sepúlveda muestra su pesimismo sobre el progreso político que se sigue en España<sup>31</sup>.

La descripción de los rasgos físicos del tipo y su vestimenta es ofrecida posteriormente. Esta descripción se elabora a base de pinceladas, en una perfecta adecuación, en la mayoría de los casos, entre los rasgos físicos y los psíquicos del tipo. La descripción exterior no es demasiado abundante en esta colección, dibu-

<sup>29</sup> Los ejemplos son innumerables. Destacamos entre otros: *El zarzuelero*, *El vendedor de periódicos*, *El fotógrafo*, *El pianista*, *El guripa*, *El caballero de industria*, *El sietemesino*, *El tabernero*, *El abogado*, *El cochero de alquiler*, *El sepulturero*, etc.

<sup>30</sup> Juan Ignacio Ferreras, «La prosa en el siglo XIX», *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Guadiana, 1974, vol. III, p. 81.

<sup>31</sup> Además de este artículo la colección presenta numerosas muestras. Vid., por ejemplo, *El zarzuelero*, *El Casero*, *El telegrafista*, *El petardista*, *El noticiero*, *El agente fúnebre*, *La mamá de teatro*, *La parroquiana de café*, *El empleado*, *El torero de afición*, *El... del comercio*, *El caballero de industria*, *La modista*...

jándose, por norma general, las características esenciales del tipo y su modo de hacer, sin ofrecer datos concretos en cuanto a su forma de vestir<sup>32</sup>. En esto difiere de otras colecciones —caso de *Los valencianos pintados por sí mismos*<sup>33</sup> o *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*—<sup>34</sup> en las que por la ubicación geográfica de sus tipos y por su claro matiz folklórico aparecen descritos multitud de trajes típicos de las distintas regiones españolas e hispanoamericanas.

En *Los españoles de ogaño* la descripción física se intensifica cuando el tipo realiza un oficio popular u ofrece connotaciones provincianas, sobre todo si proviene de alguna región andaluza. Un ejemplo significativo en este sentido es el ofrecido por Augusto Ferrán en *El cantador*, donde se describe de forma minuciosa el aspecto físico y la vestimenta del tipo:

Hace pocos días llegó a Madrid con las pretensiones que luego se indicarán. No es alto ni bajo; su cara es vulgar, frente mediana que estrecha el cabello negro peinado sobre las sienas hacia adelante, ojos pardos y vivos, boca algo ancha, de labios gruesos y rectos casi; aspecto un tanto orgulloso, andar un mucho arrogante; viste sombrero hongo, chaqueta corta de felpa negra, camisa entre sucia y limpia, con sus imprescindibles gemelos y botones en el cuello y la pechera, faja oscura, pantalón claro y ceñido, y calza botitos de charol, siempre de charol<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Entre los escasos ejemplos destacamos los siguientes: *El estudiante de medicina*, *El caballero de industria*, *El tabernero*, *El mozo de café*, *El peluquero*, *El librero de viejo*, *El viejo verde* y *El cantador*.

<sup>33</sup> *Los valencianos pintados por sí mismos. Obra de interés y lujo escrita por varios distinguidos escritores*, Imprenta de la Regeneración Tipográfica, de don Ignacio Boix, Valencia, 1859. Existe una edición facsímil realizada en Valencia en 1978, por Artes Gráficas Soler.

<sup>34</sup> *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas. Tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones. Descripción y pintura del carácter, costumbres, trajes, usos, religiosidad, belleza, defectos, preocupaciones y excelencias de la mujer de cada una de las provincias de España, Portugal y Américas Españolas. Obra escrita por los primeros literatos de España, Portugal y América, e ilustrada por los más notables artistas españoles y portugueses*, Madrid-La Habana-Buenos Aires, Imprenta y Librería de don Miguel Guijarro, 3 vols., 1872, 1873 y 1876.

<sup>35</sup> *El cantador*, tomo II, p. 35.

Si analizamos la forma de locución, procedimientos y recursos literarios que aparecen en nuestra colección, debemos señalar que la descripción directa se utiliza en numerosos artículos como único medio de expresión. El autor presenta al tipo tal y como él lo ve y lo siente, con una mayor o menor objetividad, siempre dependiendo de su voluntad y sabiduría<sup>36</sup>. Frente a estos artículos puramente descriptivos, el resto de los que aparecen en la colección utilizan el diálogo para provocar un mayor realismo.

Atendiendo al punto de vista que el autor emplea, también encontramos posturas diferentes. Por un lado, observamos escritores que adoptan la técnica decimonónica del autor omnisciente, es decir, simulan un conocimiento completo de los distintos personajes y acontecimientos que se suceden en el cuadro<sup>37</sup>. Por otro lado, el autor se nos presenta en continuo diálogo con el lector<sup>38</sup>, intentando captar de esta forma la atención del mismo. Estos artículos en nuestra colección suelen comenzar con una frase interrogativa del tipo siguiente:

No extrañen nuestros lectores que comencemos este artículo con una pregunta. ¿Saben Vds. lo que es necesario para ser un buen zarzuelero?<sup>39</sup>.

En ocasiones el autor se nos presenta como protagonista del cuadro, bien como testigo que observa y da fe de la realidad descrita, o bien como personaje que interviene en el desarrollo argu-

<sup>36</sup> Vid., por ejemplo, *La planchadora*, *El bohemio*, *El maestro de escuela*, *El periodista de oficio*, *El vendedor ambulante*, *El cantador*, *El empleado crónico*, *El vendedor de billetes*, *El pe luquero*, *El cómico casero*...

<sup>37</sup> Esta postura se aprecia claramente tanto en los artículos que utilizan la descripción como única vía expresiva como en aquellos otros donde se introduce la ejemplificación del tipo.

<sup>38</sup> Peculiaridad clásica entre los novelistas del siglo XIX. Tanto el folletín como la novela histórica y la novela realista-naturalista utilizarán este recurso literario. En nuestra colección se puede observar en artículos como *El zarzuelero*, *El agente fúnebre*, *La niñera*, *El mozo de café*, etc.

<sup>39</sup> *El zarzuelero*, tomo I, p. 7.

mental del cuadro. En *El... del comercio*, de Eugenio Antonio Flores, se nos ofrece una muestra de autor-protagonista que observa al tipo-objeto del cuadro. El artículo se inicia con las significativas palabras de «... Y a las dos de la mañana entraba yo en el café de la Iberia»<sup>40</sup>, y es allí donde encuentra al tipo. El autor es fiel transcriptor de los hechos sin escudriñar el estado anímico de aquél<sup>41</sup>.

Algunos autores prefieren salirse de los límites propios del género, prescindiendo de la descripción del tipo para entrar directamente en la acción propia del relato, como sucede en el artículo *El orador de club*. En estos artículos el autor finge un asunto e introduce unos personajes, creando con ello una peripecia argumental que lo aproximará al cuento<sup>42</sup>. La incorporación del cuento al cuadro de costumbres no es nueva. Artículos de Larra como *En este país*, *Vuelva usted mañana*, *Yo quiero ser cómico* o *El castellano viejo* son claros ejemplos de este tipo de artículos con acción, personajes y diálogos que guardan estrecha relación con el cuento. Incluso la misma intención poética o complicación de la peripecia argumental —como diría Baquero— aumenta esta semejanza. El artículo *De tejas arriba*, de Mesonero Romanos, ofrece una narración compuesta por cinco capítulos —*Madre Claudia*, *Las buhardillas*, *Drama de vecindad*, *Peripecia* y *Desenlace*— que por su extensión, presencia de personajes, movimiento y movilidad del relato son más propios de un cuento que de un cuadro costumbrista. De igual forma el artículo *El retrato* se acerca por su contenido y argumento —trasiego ininterrumpido de escenario y dueño— al cuento que tiene como protagonista un objeto, como sucediera con el conocido relato de

<sup>40</sup> *El... del comercio*, tomo I, p. 295.

<sup>41</sup> En la colección encontramos varias muestras de autor asimilado a personaje secundario que narra en primera persona la historia del «tipo», historia que él conoce por estar envuelto de alguna manera en ella. Citaremos entre otros los artículos *El amigo íntimo*, *El proyectista*, *El tabernero*, *El coleccionista*...

<sup>42</sup> Vid. M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p. 96.



Alarcón *El clavo* <sup>43</sup>. Es difícil precisar en ocasiones los límites del artículo de costumbres y el cuento, al presentar el primero una peripecia argumental que rebasa las fronteras del cuadro costumbrista, incidiendo y desembocando en el cuento; de ahí que muchas antologías de cuentos incluyan no pocos artículos de costumbres al lado de relatos definidos o rotulados bajo la etiqueta de cuentos, como el citado de Mesonero Romanos —*El retrato*— o *El castellano viejo*, de Larra <sup>44</sup>.

En *Los españoles de ogaño* encontramos bastantes muestras de cuentos, aun reconociendo que son cuentos mediocres donde el afán costumbrista por retratar la realidad tal y como es oprime en demasía el argumento, desarrollo e independencia de relato. Destacan por su gracia o amenidad artículos como *El torero de afición* de Carlos Moreno López; *El español independiente* de Francisco Pérez Echevarría, cuento satírico sobre la clase política del momento; *Los pensionistas* de Sánchez Pérez, donde se pone en tela de juicio la moda y conveniencia de mandar a los jóvenes a internados españoles o franceses. En *La niñera* de C. Moreno López, se incluye una escena entre la niñera y un soldado, teniendo como telón de fondo la Puerta del Sol, llena de gracia y socarronería y, aunque su autor califica globalmente su artículo de cuadro y cuento indistintamente, esta última escena muy bien podría acomodarse en una antología de sainetes; *La suripanta* de Luis de Santa Ana; *El señorito de pueblo...* Por otro lado, cabe destacar que en algunos de estos cuentos se repiten de forma más o menos intencionada personajes que ya han aparecido con anterioridad en novelas o cuentos de corte realista, como sucede, por ejemplo, con el protagonista de *El coleccionista* —Cayo Paniucci— que se halla estrechamente vinculado con el petimetre —Villamelón— creado por el P. Coloma. Este cuento es el que

<sup>43</sup> *Ibid.*, Cap. XIII, «Cuentos de objetos y seres pequeños», pp. 489-521.

<sup>44</sup> Federico Sainz de Robles en *Cuentistas españoles del siglo XIX*, incluye el artículo de Estébanez Calderón *Pulpete y Balbeja*; Pedro Bohigas en *Los mejores cuentistas españoles*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946, tomo I, incluye el artículo anterior y los titulados *El castellano viejo* de Larra y *Una noche en vela* de Mesonero Romanos; Menéndez Pidal en su *Antología de cuentos*, Barcelona, Labor, 1935, inserta *El castellano viejo* de Larra.

presenta una mayor complejidad en su estructura. El articulista actúa como narrador de una historia y como personaje real del artículo, mientras que el «tipo», una vez presentado por el narrador, se independiza de su voz y adquiere vida propia, desempeñando a su vez el papel de personaje del artículo en un primer momento y, posteriormente, el de protagonista del cuadro. Incluso, encontramos otros cuentos cuya intención, como en el caso de *El solterón*, se asemeja a la sostenida en *El buey suelto* de Pereda o a la ofrecida por A. Flores en su *Historia del Matrimonio*.

Uno de los procedimientos o recursos narrativos más interesantes y practicado por un gran número de costumbristas es el epistolar, que permite analizar comportamientos y usos desde una perspectiva nueva, creada por el autor para denunciar las costumbres que la misma sociedad protagoniza. El recurso no es nuevo, utilizándolo en el siglo XVIII Cadalso en sus *Cartas Marruecas* al fingir un intercambio de cartas entre Gazel —joven moro llegado a España en una embajada—, Ben-Beley —su preceptor— y Nuño, *alter ego* de Cadalso. El choque de perspectivas utilizado por Cadalso encaja perfectamente en la sátira costumbrista, al enfrentar dos modelos contrapuestos: lo usual y lo inusual, la cotidianeidad y la sorpresa. Como acertadamente indica el profesor Baquero Goyanes «el buen escritor costumbrista es aquel que enseña a mirar y a descubrir, el que es capaz de elevar a gracia literaria la menuda anécdota de cada día, la cotidiana trivialidad de los tipos y ambientes que nos rodean. Para conseguir esto, el articulista suele utilizar un efecto perspectivístico: el ofrecer lo por todos conocido bajo una luz nueva y reveladora»<sup>45</sup>. El escritor costumbrista debe tener la inteligencia o capacidad para percibir lo cotidiano y usual y para obtener nuevos enfoques de la cotidianeidad conocida. Es fácilmente comprensible que los costumbristas finjan sorpresa o asombro ante el *conocimiento* de ciertas conductas sociales que, lejos de beneficiar a la sociedad, actúan en su detrimento. Larra, en su artículo *Vuelva*

<sup>45</sup> M. Baquero Goyanes, *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, B.R.H., 1963, pp. 26-27.

*usted mañana*, utiliza el choque de perspectivas para censurar la inoperancia y la lentitud de la burocracia. En este caso se enfrenta la actitud de un extranjero —monsieur Sans-délai— y el peculiar comportamiento de la sociedad y burocracia españolas.

En otros casos el costumbrista utiliza para sus propósitos a un interlocutor nacido y educado en España. *El castellano viejo* de Larra, por ejemplo, es el tipo representativo de una sociedad que no sólo alardea de estar en posesión de las buenas costumbres, sino que las lleva a límites tan extremos que producen en el escritor un efecto desolador. El choque de perspectivas enfrenta a nuestro *castellano viejo* —don Braulio— y a *Fígaro*, representantes de dos formas de entender los buenos usos. Si es natural el choque de perspectivas entre individuos pertenecientes a una misma clase social y a un idéntico núcleo urbano, no menos usual es el enfrentamiento de perspectivas entre un provinciano y un cortesano, como es el caso de *Los paletos de Madrid* de Mesonero Romanos.

Otra modalidad de este mismo recurso es la yuxtaposición de perspectivas opuestas<sup>46</sup>, como sucede en una de las *Cartas desde las Batuecas del Bachiller Pérez de Munguía a Andrés Niporesas*, en la que se plantea la siguiente interrogante: «¿No se lee en este país porque no se escribe, o no se escribir porque no se lee?». A renglón seguido *Fígaro* nos presenta dos perspectivas de la interrogante anteriormente citada.

La técnica perspectivística también se halla presente en *Los españoles de ogaño*, si no adaptándose completamente a los modelos enumerados y que tan magistralmente avalaron los grandes maestros del género, sí, al menos, en bastantes variaciones y ampliaciones de este recurso tan característico del costumbrismo. El único artículo que intenta aprovecharse de la experiencia acumulada por costumbristas anteriores es *El catalán*, de Francisco de la Cortina. El artículo es un intento fallido de conjugar un doble juego perspectivístico. Por un lado, contrastar la opinión del propio autor —madrileño— y de dos catalanes recién llegados a

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 28.

la capital; y por otro, presentar a dos individuos oriundos de la misma región y que representan a su vez dos perspectivas distintas del hecho catalán. El artículo apenas ocupa cuatro páginas, lo que es insuficiente para llevar a cabo la original y complicada idea de su autor. Se limita a ofrecernos una superficial valoración de la esencia madrileña para centrarse un poco más en las diferencias existentes entre estos dos tipos catalanes. Presenta a Federico Carbonell como hombre que ama a su tierra, actitud que en él es compatible con el convencimiento de que existen elementos positivos fuera de ella. Por el contrario, Andrés Riscat es un catalán convencido de que lo auténtico y positivo sólo se encuentra en Cataluña. Este personaje se considera catalán, no español, expresando el conflicto que estallará poco más tarde con extrema virulencia.

—Madrid, me respondió, a él he venido por necesitarlo mis intereses; de no ser así no hubiera salido de Barcelona, y con franqueza, *como buen catalán*, le digo a usted que no encuentro en Madrid nada que pueda ponerse enfrente de *aquello*.

—Sin embargo, repuse algo picado, aquí tenemos cosas que valen más indudablemente que *aquello*.

—¿Qué dice V., caballero? ¡Si Barcelona!... ¡Si Cataluña!... ¡Oh! Cataluña...

—Déjale, me dijo Federico en voz baja, es un catalán cerrado al que no sacarás de sus creencias aunque te empeñes, que no te concederá en nada superioridad a Cataluña, y en fin, que si le preguntas que si es español te responderá que no, que es catalán<sup>47</sup>.

Entre los artículos que ofrecen una ampliación en el uso de la perspectiva, posiblemente sea *El fotógrafo* de Ramos Carrión el más significativo. El tipo apenas es descrito por el propio autor, sino que se nos va presentando indirectamente esbozado a través de los distintos personajes —soldado, joven, niña, pareja de enamorados...— que el autor hace desfilar por su estudio fotográfico, personajes que nunca quedarán satisfechos con el trabajo del

<sup>47</sup> *El catalán*, tomo I, p. 229.

paciente fotógrafo, siendo precisamente esa paciencia el rasgo definidor del tipo <sup>48</sup>.

Al igual que Mesonero Romanos <sup>49</sup>, Antonio Flores <sup>50</sup> o Larra <sup>51</sup>, la mayoría de los colaboradores de *Los españoles de ogaño* designan a sus tipos con nombres y apellidos, como si trataran de esta forma de distanciarse de la rigidez de la pintura de tipos y dotarles así de un mayor realismo <sup>52</sup>. En algunos artículos los autores prefieren que sus tipos utilicen un nombre y apellido que esté en relación directa con la actitud o característica que sirve para definirles, como es el caso de don Fermín Carnero y Becerrete <sup>53</sup> —hombre dedicado a realizar las tareas domésticas mientras su mujer es la que resuelve los asuntos de la calle—, o don Cándido Cuenca <sup>54</sup> —hombre débil que se deja engañar fácilmente y arriesga todo su dinero en una empresa ruinosa—. En otros artículos encontramos personajes cuyos nombres presentan un claro matiz caricaturesco: Curro Piesdepluma <sup>55</sup> es el nombre

<sup>48</sup> Una perspectiva similar es ofrecida por Galdós en sus artículos *La mujer del filósofo* y *Cuatro mujeres*, publicados en la colección *Las mujeres pintadas por los españoles*, donde la mujer es analizada desde la óptica o profesión del marido y no por su propio comportamiento o actitud.

<sup>49</sup> Este tipo de onomástica es frecuentísima entre los personajes dibujados por Mesonero Romanos, por ejemplo, D. Plácido Cascabelillo, D. Pascual Bailón, D. Solícito Ganzúa, Juan Cochura, D. Teodoro Sobrepuja, Patricio Mirabajo, D. Perpetuo Antañón, D. Horacio Buenafé, etc.

<sup>50</sup> Antonio Flores en *Ayer, hoy y mañana* nos ofrece los siguientes: D. Ambrosio Tenacillas, D. Narciso Ceremonial, D. Restituto Igualdes, D. Silvestre Terror, La Cicerona, D. Cándido Retroceso, D. Plácido Regalías y Privilegios, etc.

<sup>51</sup> Nos referimos a tipos como Cándido Buenafé o Andrés Niporesas.

<sup>52</sup> Vid. entre otros los artículos *El cominero*, *El torero de afición*, *El empleado*, *El noticiero*, *El coleccionista*, *El catalán*, *El bailarín*, *El cómico de afición*, *El proyectista*, *El caballo blanco*, *El señorito de pueblo*, *El periodista peatón*, *El farol*, etc.

<sup>53</sup> Protagonista de *El cominero*, tomo I, pp. 71-75.

<sup>54</sup> Vid. *El caballo blanco*, tomo II, pp. 336-344.

<sup>55</sup> *El bailarín*, tomo I, pp. 232-236.

que Eugenio Antonio Flores escoge para un pobre bailarín que muere sin conocer la gloria; Francisco Pérez Echevarría designa al individuo que constantemente está proyectando negocios y actividades, pero que nunca llegan a realizarse, como don Calisto Trajín y Polvorosa<sup>56</sup>; Juanito Bambalinas<sup>57</sup> es el nombre que Eduardo Bustillo brinda al joven aficionado a representar comedias en reuniones sociales; a la diva de mal genio que no puede sufrir las críticas negativas por su mala actuación teatral, Andrés Ruigómez la bautiza con el nombre de Olimpia Mildemonios<sup>58</sup>; José F. Sanmartín y Aguille llama don Meteme-en todo y don Ridículo Farol<sup>59</sup> a personajes que hablan de todo y no entienden de nada, etc.<sup>60</sup>.

En *Los españoles de ogaño* encontramos artículos que ofrecen cierta originalidad en la presentación del tipo correspondiente. Destacan en este sentido artículos donde se recurre a reproducir al principio del mismo cualquier papel administrativo, artículo de prensa, esquila mortuoria, etc. que enmarcan la descripción del tipo. Así, por ejemplo, en *El cesante* Ramos Carrión se sirve de la reproducción de un pliego de cese y nombramiento para abrir y cerrar respectivamente el artículo:

Receta para hacer un cesante. Tómese un pliego de papel, dóblese a medio margen, y escríbase sobre poco más o menos lo siguiente:

El director de tal ramo ha tenido a bien declarar a V. cesante en esta fecha, con el haber que por clasificación le corresponda.

<sup>56</sup> Vid. *El proyectista*, tomo II, pp. 177-182.

<sup>57</sup> Es el protagonista de *El cómico de afición*, tomo II, pp. 151-163.

<sup>58</sup> Vid. *El periodista peatón*, tomo II, pp. 377-386.

<sup>59</sup> Personajes que aparecen en *El farol*, tomo II, pp. 387-394.

<sup>60</sup> José F. Montesinos en *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1960, p. 65, afirma que la utilización de estos nombres significativos lo que hace es destacar el carácter caricaturesco y desarraigar a los tipos de toda realidad a fuerza de exageraciones innecesarias.

Lo que comunico a V. para su conocimiento y efectos consiguientes <sup>61</sup>.

De esta forma, con la fría e impersonal reproducción del cese, Ramos Carrión logra, desde el inicio del artículo, el clima de desolación que envuelve al individuo que lo recibe. Idéntico procedimiento emplea Eugenio A. Flores para presentar a su tipo en *El bailarín*. En este caso el motivo reproducido es una esquila mortuoria que llena completamente la primera página del artículo, acompañada con la reproducción de una necrológica aparecida en una supuesta Gacetilla, que recoge satíricamente los honores y triunfos profesionales que alcanzó en vida.

Por último queremos subrayar el artículo de Benito Pérez Galdós, artículo que sobresale sin lugar a dudas del resto de la colección. Su originalidad se manifiesta desde el principio en el título mismo del artículo —*Aqué!*—, apartándose de esta manera de la norma general de rotularlos con el nombre de la profesión u oficio o con el nombre del escenario donde transcurre la trama del cuadro. Se inicia con la interrogante «¿Quién es aqué!», utilizada para provocar en el lector la duda o *suspense, suspense* que se prolongará hasta el final del cuadro, pues el lector llega a él sin averiguar a ciencia cierta de quién se está hablando. En la primera parte del artículo, Galdós, con suma maestría, ofrece un juego de interrogantes y respuestas sobre la identidad misteriosa del tipo. Por un lado muestra una lista de lugares donde lo podríamos encontrar para, a renglón seguido, ofrecer una serie de individuos que pueden responder al tipo —un marqués, un conde, un filósofo, un hombre de talento, un político...— manifestando con esa doble falta de concreción la universalidad del tipo. Veamos un párrafo cualquiera del artículo:

Como respondiendo que *aqué!* no es *nadie* iríamos a parar a un absurdo, es fuerza convenir en que *aqué!* es una persona que se encuen-

<sup>61</sup> *El cesante*, tomo I, p. 216. La huella de Mesonero Romanos es patente. El personaje de ficción creado por *El Curioso Parlante* —D. Homobono Quiñones— incide directamente en el artículo.

tra en todas partes, lo mismo en los espectáculos gratuitos que en los de pago, lo mismo en los tristes, como en entierro, que en los alegres, como el baile; figura decorativa de los cafés y de los teatros; parte alicuota de todo *numeroso y escogido público* en las reuniones y *meetings*; un hombre que siempre estamos viendo y nunca conocemos, un tipo de los tipos, raras veces simpático; por lo común, insoportable, ente aborrecido, que nadie sabe cómo se llama, ni quién es, ni qué hace, ni de qué vive <sup>62</sup>.

En la segunda parte el autor sigue paso a paso, como si de una máquina fotográfica se tratara, el minucioso recorrido del personaje por calles, plazas y jardines de Madrid, entroncando de esta forma con el embrión del postulado realista, creyendo identificarlo, infructuosamente, una y otra vez. Galdós nos brinda la identidad del tipo en la frase que cierra el artículo «demos fin a este artículo, que debería haberse titulado *El Vago*».

Queremos terminar el apartado sobre técnicas o recursos literarios haciendo referencia al método empleado por un número considerable de colaboradores de la colección. Nos referimos a aquel en el que el autor, después de realizar una somera descripción generalizada del tipo en cuestión, lo clasifica en distintas modalidades, como si se tratara de una mera clasificación zoológica, donde cada especie presenta distintas variedades <sup>63</sup>. Estos costumbristas, en su intento de dar cuenta del tipo íntegramente, no se conforman con la escueta descripción del mismo, sino que intentan abarcar todas sus posibilidades, introduciendo pequeñas variantes como, por ejemplo, la del lugar o institución para la que trabajan. Este sería el caso de *El maestro de escuela*, artículo en el que se contraponen un maestro perteneciente a la Escuela Libre de Instrucción Primaria y otro, representante de la escuela municipal; o el titulado *El pianista*, en el que el autor clasifica al tipo según ejerza su oficio en una sala de conciertos, en un salón, en un café o en una tertulia —pianista de afición.

<sup>62</sup> *Aquél*, tomo II, pp. 251-252.

<sup>63</sup> Vid. los artículos siguientes: *El zarzuelero*, *El casero*, *El maestro de escuela*, *El petardista*, *El pianista*, *La parroquiana de café*, *El estudiante de medicina*, *El catalán*, *El del orden público*, *El... del comercio*, *El editor*, *Los pobres*, *El abogado*, *El revistero* y *El sastre*.



Todos estos artículos presentan ese carácter pedagógico-científico como tributo a la moda, importada por Balzac, de las fisiologías<sup>64</sup>. Su inclusión no representa ninguna originalidad propia de la colección. Ya en Larra encontramos artículos como *El calavera* donde se recurre a una clasificación que atiende a especies y castas, amén de recurrir a la fauna y flora —calavera doméstico, calavera-silvestre, calavera-langosta, calavera-mosca, calavera-tramposo, calavera-cura, viejo calavera y mujer calavera—. Sin embargo, en Larra no parece ser sólo un tributo a la influencia francesa sino que, como afirma el profesor Varela, se trata de un recurso satírico, «el de la perspectiva naturalista, que consiste, como dice su nombre, en la observación, descripción y clasificaciónseudocientífica de un tipo social o político»<sup>65</sup>, mientras que en nuestra colección, las referencias a la adscripción de las funciones del tipo al mundo de la zoología o de la botánica brillan por su ausencia.

Un aspecto que llama poderosamente la atención al estudiar la colección es la enorme atracción que sus colaboradores sintieron por los distintos usos del habla. *Los españoles de ogaño* se nos presenta como un rico mosaico o conglomerado donde anglicismos, galicismos e italianismos se mezclan con jergas y vulgarismos que intentan reflejar el estado y variedad del lenguaje de la época. Los ejemplos son numerosos y escasos los artículos en los que no aparece algún registro idiomático utilizado para definir y matizar al tipo descrito.

Los préstamos y variedades idiomáticas los encontramos ya a través del propio autor, cuando se sirve de ellos para describir al tipo y sus circunstancias, o bien cuando éste introduce un diálogo entre distintos personajes, diálogo que intentará reflejar la realidad del lenguaje utilizado en aquellos momentos. Estos diálogos generalmente recogen el habla vulgar o de germanía de distintos grupos sociales presentes en la colección, estando en perfecta

<sup>64</sup> Vid. a este respecto J. F. Montesinos, *op. cit.*, pp. 95-106.

<sup>65</sup> J. L. Varela, *Larra y España*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 107.

adecuación con la condición social del personaje o personajes <sup>66</sup>. El lenguaje así utilizado se convierte en un auténtico complemento de la acción. Por ello, si la acción transcurre en los arrabales de la ciudad, el diálogo entre las vendedoras ambulantes y un agente del orden afluye con toda espontaneidad:

—Arriba, arriba, les dice el municipal; vamos pronto.

—Allá va; *siñor*, allá va, responde una de ellas. Vamos, Tomasa, date prisa, y tú, Manuela, que su señoría se *aimpacienta*. *Miá* tú y que *pa esto* hayamos hecho la *rivolución*, *pa* que no le permitan a una ganar *honraamente* una peseta.

—Pronto, andando, y chillar menos, repite el policía tropezando con el pie en la cesta de Tomasa, que sofocada y poniéndose en jarras grita a voz en cuello:

—*Misté* que a mí no me *trompieza naide*, ¿está V.? Y quien se mete con mi *probesa* se mete conmigo, y que no lo sepa mi Roque, porque le va a poner el cuerpo más morao que los vivos de su *lebosa*.

—Vamos, Tomasa, no *tasofokes*, y deja eso, que hay que tener más *pacencia* y más cachaza *pa* sufrir estas... pero ya vendrá el petrolio y... ¡rábanos! <sup>67</sup>.

Los vulgarismos son frecuentes cuando el autor debe dibujar tipos populares o las clases más bajas de la sociedad. Como sabe-

<sup>66</sup> La utilización del vulgarismo o del lenguaje de germanía es una práctica extendida entre los costumbristas románticos, como sería el caso de Estébanez Calderón o Mesonero Romanos. Salvo Larra, que en contadas ocasiones lo utiliza y casi siempre para corregir los defectos de dicción de los actores, el resto de los escritores los emplean para dar una mayor realidad al cuadro. Incluso algunos de ellos juegan con el vulgarismo para provocar la sonrisa del lector como en el caso de *El Solitario* en su artículo *El asombro de los andaluces o Manolito Gázquez*, perteneciente a las *Escenas Andaluzas*.

Esta modalidad aparece en la novela realista-naturalista. Recuérdense los casos de Galdós —*Fortunata y Jacinta*, *Nazarín*, *Misericordia*...—, Alarcón —*El Niño de la Bola*—, E. Pardo Bazán —*Los pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*, *La tribuna*—, Blasco Ibáñez —*Cuentos valencianos*, *Cañas y barro*, *La barraca*, *Entre naranjos*—. Incluso la crítica ha censurado en más de una ocasión a diferentes autores por no saber adecuar perfectamente la condición social del personaje con el uso de la lengua, como ocurriera con las novelas *Pepita Jiménez* o *Juanita la Larga* de Valera; así lo corroboran Montesinos o el mismo Baquero Goyanes. Esta modalidad también se da en otros géneros literarios —sainetes y teatro costumbrista a lo Bretón de los Herreros—, pero tal vez sea más insistente en el cuento, artículo y novela. No olvidemos que el cuento escrito en verso, como *El Diablo Mundo* de Espronceda, ofrece un auténtico ejemplo de la utilización de este recurso. Recuérdense los consejos del tío Lucas a Adán y los diálogos protagonizados por Salada.

<sup>67</sup> *El de orden público*, tomo I, p. 292.

mos, uno de los ingredientes básicos del lenguaje popular es el vulgarismo aunque los límites entre uno y otro sean difíciles de precisar<sup>68</sup>. En los párrafos en que aparecen diálogos entre tipos populares e incultos se aprecian todo tipo de asimilaciones, vacilaciones en las vocales átonas, alteraciones en los diptongos, metátesis, distorsiones morfológicas e, incluso, distorsiones sintácticas.

Intimamente relacionados con los vulgarismos surgen los gitanismos<sup>69</sup> y términos correspondientes a un argot determinado: ambos aparecen entrecruzados y en numerosas ocasiones sus términos se suelen confundir. Expresiones como «tomar la embocadura», «tiene monos en la cara», «le va a arder el pelo a cualquiera», «pedir limosna por boca de ganso», «echa el pego», «las amarra y levanta muertos», «tomador del dos»..., o palabras como «saladero», «timba», «mengues», etc., las encontramos en el artículo *El guripa*, de A. Ruigómez e Ibarbia, en el que su autor pretende mostrar el uso habitual de estos registros en ciertos sectores sociales, ratificando así la opinión vertida en el párrafo que encabeza el artículo:

Ignoro qué razón pueda haber para que los escritores hablemos en *caló*; dicen que es moda, y siendo así, ya me libraría yo muy bien de contrariarla, tan sólo por no encontrar cosa que la justifique<sup>70</sup>.

El habla del hampa deja su huella en todos los lenguajes populares y también está presente en la colección estudiada. Algunas voces de esta procedencia alcanzan cierta extensión en el uso

<sup>68</sup> Manuel Seco al referirse a los vulgarismos en su obra *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1970, p. 143, realiza la siguiente precisión: «Lo vulgar es, con respecto a lo popular, sólo un componente caracterizador por la connotación inculta que el habitante medio descubre inmediatamente en la expresión de este tipo. El vulgarismo, pues, a diferencias del gitanismo o del argot, no representa un nivel social, sino un nivel cultural».

<sup>69</sup> El gitanismo es otro de los ingredientes más frecuentemente utilizado en el habla popular madrileña. M. Seco en *op. cit.*, p. 130, afirma que «el influjo cultural de lo gitano andaluz, atestiguado literariamente desde los tiempos de Cadalso y Jovellanos, abarca todo el siglo XIX y penetra aún vigoroso en el XX. La época de auge tal vez sea la de la Restauración».

<sup>70</sup> *El guripa*, tomo I, p. 183.

popular, perdiendo su dependencia con el mundo de la delincuencia; sin embargo, otras figurarán en estos textos solamente en boca de sus legítimos usuarios, funcionando precisamente como marcas caracterizadoras de los mismos. Esto último es lo que sucede, por ejemplo, con el diálogo sostenido por pequeños maleantes en *El vendedor de periódicos*. Por otro lado aparecen jergas propias de determinadas actividades, como la utilizada para describir la mala fortuna en el juego de la ruleta del tipo protagonista de *El sietemesino*. O como la relación de términos bursátiles que A. Ruigómez nos brinda al describir al protagonista de *El banquero*.

El uso del habla regional como marca caracterizadora del tipo descrito también se encuentra presente en *Los españoles de ogaño* y, aunque es el andaluz, plagado de gitanismos y vulgarismos, el de mayor representación, aparecen también algunos destellos propios del gallego. El empleo de lenguas y dialectos peninsulares va a encontrar propugnadores en estos costumbristas, atentos al detalle, que se limitan en un principio a la simple transcripción de las formas fonéticas más aparentes. Mesonero Romanos fue el primero que inició su empleo en artículos como *La posada*, donde diversos tipos dan motivo a un despliegue de variedades regionales —gallego, andaluz, catalán y valenciano—; en el artículo *El Romanticismo y los románticos* transcribe galleguismos castellanizados; en *La calle de Toledo*, Mesonero imita el habla andaluza. A partir de este autor muchos costumbristas van a seguir sus pasos llegando incluso a superarlo en este aspecto, como sucede con Antonio Flores, costumbrista que refleja el habla popular madrileña con todo acierto. Del habla andaluza resaltamos en nuestra colección el empleo que de ella hace C. Moreno López en su artículo *El torero de afición*, en el que aparece Castañitas, torero de origen andaluz:

—Castañitas, creo que tu podrías encargarte de buscarnos los trastos y...

—Zefñorito Téllez, zi ustez quieren, yo corro con too ezo, y respondo de que en la plaza naica hará farta. ¿Estamos? Yo zoi asina, mu

echao pa lante, y amigo de miz amigos, ¡chipé! y yo estaré ayí pa que no haiga un desavío. ¿Estamos? <sup>71</sup>.

La mayor presencia del andaluz en la colección está plenamente justificada si tenemos en cuenta la atención que desde finales del siglo XVIII se venía prestando en la capital a todo lo proveniente de las tierras meridionales. Desde los trajes, cantes, bailes..., hasta el lenguaje caló, están de moda en la capital del reino durante el Romanticismo y son precisamente las clases populares las que acogen con mayor profusión sus innovaciones. Esta influencia se debió sin duda a factores tan diversos como el interés despertado en los extrajeros por la España pintoresca, que tan nítidamente está representada por Andalucía, o factores políticos, como el hecho de la invasión francesa, que recluyó al gobierno en Cádiz, y al sentimiento de exaltación de lo nacional que se desarrolló al terminar la guerra, factores que contribuyeron a que el andalucismo de las costumbres se acentuase sensiblemente <sup>72</sup>.

Sólo encontramos una nueva lengua reflejada en la colección: el gallego, única lengua que intenta competir, sin conseguirlo, con las reiteradas y amplias representaciones del andaluz. Los tipos gallegos únicamente van a ser caracterizados por el empleo aislado de determinadas frases o expresiones en su lengua nativa, como sucede, por ejemplo, en *El cochero de alquiler* de E. Palacio, o por rasgos puramente convencionales como puede ser caracterizar al tipo gallego por el uso indiscriminado de palabras terminadas en -u, como se aprecia en el párrafo que a continuación reproducimos:

—Quien debe deciochu y paja decinueve...

—¡Paja!, paja debe tú comer, maruso, exclamó Dominga, soltando la risa y pasando de largo.

<sup>71</sup> *El torero de afición*, tomo I, p. 265.

<sup>72</sup> Testimonios de esta influencia andaluza en la capital del reino se encuentran abundantemente en *Los españoles pintados por sí mismos*. Vid. por ejemplo, los artículos *El alcalde de montería* y *La maja*, de Fermín Caballero y Manuel de Santa Ana, respectivamente.

—¡Ah rapaza; cundenada! Mal demu, si cuando lleve el cincun te doy un apretenciñu <sup>73</sup>.

La utilización de términos extranjeros es también muy abundante en la colección, hasta el punto de que lo difícil es encontrar artículos en los que no hallemos una muestra de ellos. Estos términos procedentes de lenguas distintas al castellano se imprimen en cursiva, como si el autor quisiera resaltar su uso. El mayor porcentaje de palabras extranjeras empleadas en los artículos recaerá, lógicamente, sobre el francés, siendo el italiano y el inglés las otras dos lenguas presentes en la obra.

La inclusión de términos franceses está motivada por la indudable influencia que el país vecino venía ejerciendo en la España del siglo XIX. La utilización de giros, frases y palabras francesas por parte de las clases sociales más altas aparece atestiguada ya en *Los españoles pintados por sí mismos*. Sin embargo, en nuestra colección, no sólo la burguesía y la aristocracia madrileña recogerán galicismos como sinónimo de exquisitez y buen gusto, sino que aparecerán también en boca de la pequeña burguesía comercial o en la del funcionario. Su uso, pues, se nos presenta más generalizado que en la colección de 1843, y esta generalización va a ser criticada y ridiculizada por los costumbristas, que irónicamente afirman, por ejemplo:

Las burras de leche se disponen ya a recogerse y Madrid duerme; Madrid elegante, Madrid *comm'il faut*: hablaremos a la moda <sup>74</sup>.

Yo me admiro —ahora me ha dado por las admiraciones—, de mi valor heroico. Voy a ponerme en contradicción con un refrán castellano, que hasta hoy no había negado nadie.

No hay que mentar la sogá en casa del ahorcado.

Y esto de desmentir un evangelio, aunque sea chico, me parece grave, *trop fort*, para que ustedes me entiendan <sup>75</sup>.

<sup>73</sup> *La niñera*, tomo II, p. 61.

<sup>74</sup> *El gorrista*, tomo II, p. 68.

<sup>75</sup> *El editor*, tomo I, p. 385.

Pero no sólo van a contentarse con apreciaciones irónicas como las señaladas, sino que algunos autores reaccionan con auténtica fobia, proyectando en el lector una figura altamente censurable o despreciable. Un ejemplo de lo que acabamos de afirmar lo encontramos en el artículo de J. Soriano de Castro *El empleado*, en el que la figura del afrancesado aparece duramente ridiculizada:

—¡Carlos! prorrumpe nuestro antiguo conocido.

—¡Lois!, gruñe con acento transpirenaico el nuevo personaje.

—¿Qué milagro es éste? ¿Tú por aquí?

—¡Oh!, no estar milagro como tú te supones, continúa el galo atusándose el pelo; soy venido por ver el jefe de un apartamento, en servicio de mi *affaire*.

—¿Negocio tuyo?, interroga Luisito que sabe decir *bon soir*, bailar wals corrido, y recostarse en la fachada de casa de Lhardy las tardes en que llueve.

—Negosía oficial, *mon cher ami*; mí estar empleado despues long temps<sup>76</sup>.

Los italianismos, al igual que los galicismos, son utilizados por tipos que, perteneciendo a la burguesía, pretenden imitar el modo de vida y reuniones sociales características de la aristocracia madrileña. Los italianos sin embargo sólo hacen referencia, en la mayoría de los casos, a términos del lenguaje musical<sup>77</sup>, aunque en alguna ocasión se introduzcan expresiones del tipo «Ecco il problema»<sup>78</sup> en medio de una descripción. Las palabras inglesas son escasas, encontrándolas sólo en dos artículos de la colección: *El orador de club* y *La mamá de teatro*.

Si intentamos reflejar escuetamente la intención que parece guiar a estos costumbristas, observamos que el propósito ético-

<sup>76</sup> *El empleado*, tomo I, pp. 246 y 247. La denuncia y sátira protagonizada por los afrancesados tiene en nuestra historia literaria numerosos ejemplos. Podemos decir que a partir del siglo XVIII, con la publicación de las *Cartas Marruecas*, se generaliza esta costumbre, siendo materia obligada tanto para los costumbristas románticos como para los pertenecientes a esta época.

<sup>77</sup> Vid. por ejemplo, el artículo *El pianista*, tomo I, pp. 131-145.

<sup>78</sup> *El cómico casero*, tomo II, p. 114.

docente clásico del costumbrismo se encuentra latente en nuestra colección. Son numerosos los artículos donde se engarzan perfectamente lo descriptivo con la intención moralizante. Dicha tonalidad o bien está implícita en la presentación de la historia, o aparece al comienzo o al final del cuadro en breves digresiones. Mesonero Romanos nos habla, en más de una ocasión, de lo que debe ser el costumbrismo, indicando que no sólo debe considerarse como un reflejo histórico del momento vivido, sino que también debe concebirse «como una *lección moral*, más o menos severa, que lleva envuelto el noble objeto de mejorar la condición y las inclinaciones humanas»<sup>79</sup>. La consabida lección moral llevará implícita la sátira y, por ende, el defecto o vicio al uso protagonizará, en no pocas ocasiones, las páginas de esta colección. De ahí que el escenario costumbrista con sus multiformes tipos sea el enés de las buenas costumbres, desfilando una serie ininterrumpida de defectos que aquejan a esta sociedad.

De *Los españoles de ogaño* se desprenden sucesivas notas y aspectos negativos de la vida española de aquellos años. Parece como si sus colaboradores se hubiesen puesto de acuerdo para producir en el lector sensaciones de desencanto y amargura. A través de los tipos que presentan entrevemos todo un panorama de pesimismo moral, social y político y, frente a los artículos donde se aprecia el tono dulzón y benevolente de Mesonero Romanos, se alza, en la mayoría de las ocasiones, la voz de unos costumbristas que denuncian, a la manera de Larra, la mediocridad del momento. Larra parece actuar como mentor ideológico de estos costumbristas que ven con pesimismo el futuro de España, al ofrecer una sociedad donde la envidia, la ignorancia, el engaño, la falsa apariencia..., lo inundan todo. No se observa en los artículos ninguna esperanza en el porvenir y al contrario de los costumbristas anteriores, ya ni siquiera el consuelo de afirmar el tópico de que todo tiempo pasado fue mejor; es decir, no encuentran un espejo donde asomarse, ni un modelo hacia donde ir. Creemos que lo que se refleja en la colección no es sólo la si-

<sup>79</sup> Vid. su artículo *Panorama Matritense*.



tuación socio-política de ese momento, sino el lastre económico y político de la centuria y el desconcierto provocado por la revolución del 68. Los rápidos vaivenes políticos de la época parecen haber acabado con toda perspectiva de mejora para unos hombres que no son capaces de sacar a España del estancamiento social, moral y político que se ha ido produciendo con el paso de los años.

# Significado y sentido en la lírica de J. Guillén

MARÍA DEL CARMEN BOBES  
*Universidad de Oviedo*

Jorge Guillén ha muerto. «Un día entre los días el más triste», en febrero pasado, acató el poeta, sin lágrimas, la justa fatalidad que le impuso el muro cano de la muerte.

He vuelto a leer su hermoso soneto, «Muerte a lo lejos», y en sus versos se me han hecho presentes nuevos sentidos ante el hecho de la muerte real del poeta. El sentimiento de la muerte anunciada se transforma en la realidad de la muerte vivida; las palabras medidas de los endecasílabos y los encabalgamientos que tronchan los versos centrales del poema adquieren unas resonancias dramáticas y unas connotaciones metafísicas que antes no me llegaban a la sensibilidad. Otras veces he leído el texto, tal como sugiere la crítica objetiva, como «un producto», algo que estaba ahí y que tenía unas formas determinadas en las que el esquema métrico y rítmico del soneto se altera un tanto y donde las palabras van construyendo un sentido autónomo, por sí mismas y por relación a otras en construcciones que, al ser cercadas en unos límites precisos, adquieren gran intensidad semántica:

Alguna vez me angustia una certeza  
y ante mí se estremece mi futuro,  
acechándole está de pronto un muro  
del arrabal final en que tropieza  
la luz del campo. ¿Mas habrá tristeza  
si la desnuda el sol? No, no hay apuro  
todavía. Lo urgente es el maduro  
fruto. La mano ya le descortezaba.  
...Y un día entre los días el más triste  
será. Tenderse deberá la mano  
sin afán. Y acatando el inminente  
poder diré sin lágrimas: embiste,  
justa fatalidad. El muro cano  
va a imponerme su ley, no su accidente.

La certeza de la muerte, el futuro, el muro, han impuesto su ley, y desde ese momento han perdido su posibilidad de angustiar, de estremecer, de hacer tropezar; la muerte ha terminado con la luz, con el sol, con el trabajo, y ha dejado sin afán la mano del poeta, pero no ha llevado el fruto maduro, descortezado para sus lectores.

El día más triste entre los días ya ha sido para Guillén, que lo vivió como el resto de sus días: dando gracias por la realidad. Los hijos han dicho en TVE que al agravarse la enfermedad, don Jorge hablaba muy poco y, cuando lo hacía, las pocas veces que tomaba la palabra era para agradecerles su cariño y los cuidados que le prodigaban. En 1978 el poeta me escribió desde Málaga: «Soy un especialista de la acción de gracias».

Los que conocieron al poeta saben que era un hablador fluido, animado, diverso y riendo. Mostraba siempre buena disposición para la palabra y para la risa y hacía que sus interlocutores se sintiesen a gusto en su presencia, porque daba a entender que la visita le resultaba grata. La oportunidad de hablar, de recordar, de comunicarse, era la vida y la realidad; sólo la muerte puede interrumpir la palabra, la risa y, en último término, la «acción de gracias».

Solía hacerle en el verano una visita en Málaga. Don Jorge hablaba continuamente, no dejaba que la conversación decayese nunca y me repetía cuánto le gustaba el título de mi libro *Gramática de «Cántico»*, con esos dos esdrújulos; comentábamos cómo el poema se independiza de su autor y adquiere una sorprendente autonomía semántica al situar las palabras en un conjunto limitado: el poeta no había previsto que el significado de *bululú* («farsante que representa él solo una comedia, *mudando la voz*, según la calidad de los personajes») podía sumarse a la ambigüedad que en «Tarde muy clara» tienen expresiones como «los corderos presentaban la *blancura* de su *gris* / «el cielo *azul* era *blanco* para él» / «casi *azul*, aunque tan *negra* de tensión, el *ave...*», pero efectivamente la palabra *bululú* contribuye a la ambigüedad lúdicamente buscada con el color del cielo, de los corderos, del ave<sup>1</sup>.

Cualquier tema se alargaba, derivaba con nuevos motivos, tanto en el diálogo directo de las visitas, como en el diferido de las cartas; pero don Jorge se volvía escueto cuando le pedía que me aclarase algunos términos, o el sentido que quiso darles a algunas expresiones como, en «Muerte a lo lejos», la frase *justa fatalidad*, que me parecía un sinsentido. Nunca quiso entrar en este tema: qué sentido (es decir, cuál es el significado en el contexto del poema) le parecía a él que tenía el adjetivo *justa* referido a la muerte, y por qué lo había utilizado; me dijo que lo había incluido «porque se me hizo imprescindible». Pero ese término *justa* en ese texto disuena, don Jorge. Quizá, ¡pero no puede cambiarse! Y pasaba a hablar de la familia de «Clarín» que vivía en Oviedo, o de lo hermosa que era la playa de Salinas o el pueblo de San Juan de la Arena, donde había pasado algunos veranos de su adolescencia. Yo quería evitar desviaciones, ya que el tema me interesaba mucho, y porque al principio me parecían espontáneas en la conversación, hasta que advertí que no lo eran y no

<sup>1</sup> En una carta que me escribió desde Florencia en 1973 insiste Guillén: «*Bululú* alude a un monólogo de actor, en este caso la «doliente» queja de un ave. El poeta no pensó en los cambios de voz de aquel «cómico de la lengua». No hubo intención de relacionar las mudanzas de colores con los cambios de voz. Sin embargo, objetivamente, el significado de la palabra *bululú* permite ese punto de vista del crítico».

volví a plantear el problema, porque don Jorge («a mí los jóvenes me llaman don Jorge») no quería discutirlo, era evidente que lo rehuía. Me hubiese gustado mucho que el poeta me confirmase si esa palabra *justa* adquiriría un sentido nuevo, quizá discordante, quizá recurrente, en el conjunto del soneto, o bien conservaba el significado que él había querido darle desde una «visión del mundo» específica de *Cántico* y buscada directa y conscientemente.

Naturalmente la pregunta no obedecía a simple curiosidad por mi parte, sino que se ponía en relación con los rasgos de la lengua literaria, con las posibilidades del poema para crear su propio sentido y con la consciencia del autor en el uso de los signos.

Y es que la palabra *justa* se ha convertido en palabra-clave para una lectura ideológica del poema «Muerte a lo lejos», tan admirable por su profundidad y por su densidad. Con sólo noventa y un términos (muchos de los cuales son palabras de relación o de situación espacio-temporal: *alguna vez, ante mí, de pronto...*) el poema resulta un compendio y a la vez un testimonio de una actitud tomada discursivamente ante la vida, la muerte y el trabajo y hasta incluye indicios ideológicos y lingüísticos sobre el origen del autor.

Si el poema se lee como un mensaje literario desde la perspectiva crítica de la «estética de la percepción» presenta un universo semántico autosuficiente, puesto que los signos que incluye se bastan para una lectura coherente y expone ideas muy precisas sobre los temas que trata y sobre las relaciones del hombre con ellos: hasta qué punto la muerte condiciona la vida, qué lugar ocupa el trabajo en una vida para la muerte, cómo se puede morir: acatando el Poder o rebelándose (con / sin lágrimas), etc.

I. Lotman ha estudiado uno de los rasgos más característicos del texto poético: la posibilidad de concentrar gran cantidad de información en un espacio limitado. Es un hecho que la teoría literaria intuía desde siempre y que parece estar en contradicción con el carácter fijado y limitado del texto, pero la oposición no es

más que aparente: el significado del poema de Guillén, encerrado en sus noventa y un términos, en los catorce endecasílabos del soneto, no sólo es intenso, sino que además es abierto y múltiple, pues para cada lector y en cada circunstancia de lectura puede actualizar sentidos diversos.

Podemos afirmar también que «Muerte a lo lejos» es semánticamente toda la lírica de Guillén. La semiología literaria admite como presupuesto (*ley Mukarovski*), y los análisis lo confirmarán, la idea de que el significado de una obra se repite en cada una de sus partes, si bien con grados de desarrollo y formas diversas. «Muerte a lo lejos» incluye el significado de *Cántico* completo y también el de *Clamor* y el de *Homenaje*, porque incluye el tema de la vida (un sentido de la vida por relación a la muerte), trata el tema de la muerte (desde una serie amplia de presupuestos y de juicios directos y textuales sobre las posibilidades de recibirla), y se detiene en el tema de la literatura, de la obra de creación, el fruto maduro que da sentido a la vida y guarda de la muerte.

En unas observaciones que don Jorge me envió desde Massachusetts después de leer el manuscrito de *Gramática de «Cántico»*, mantiene que sus poemas no son abstractos (como pretenden algunos pseudo-críticos, dice), ni son tampoco una interjección (como mantienen otros críticos), es decir, un grito sin analizar, porque en *Cántico*

esa poesía no intenta sino una afirmación del vivir y del mundo *tales como son*. Y lo que se busca —porque se necesita— es el vivir, difícil, y un mundo, muy difícil. De ahí el cántico y el clamor, y no sucesivamente, sino en el mismo mundo y en la misma etapa de su historia. Amor al amor y a la vida. Y protestas, sátiras, epigramas... *Cántico* ya lleva dentro su clamor. Y *el verdadero contexto de cada poema abarca la vida total*<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> En el tema de la unidad de la obra insiste el poeta una y otra vez. En carta de 1973 dice: «Dentro de *Cántico* está ya la segunda serie: *Clamor* (como en *Clamor* persiste *Cántico*). Se trata de una visión unitaria: *Jardín en medio*. El jardín, sí, entre los ruidos, las contraposiciones, porque se afronta siempre la vida, tal cual es, íntegramente».

En otra carta de 1974 dice: «todos esos contrastes y negaciones se hallan en *Cántico*, pero se desarrollan en *Clamor*, en *Homenaje*... Esos signos secundarios tienen *necesariamente* que figurar en tal conjunto. Nunca se propone en definitiva una selección excluyente. Se trata del mundo tal cual es. El hombre quiere vivir en él.»

Se puede, pues, leer «Muerte a lo lejos» como centro del centro de la lírica de Guillén: la teoría lo ha propuesto, la práctica de análisis lo ha justificado y el poeta lo confirma. Desde un poema, y por círculos cada vez más amplios se accede al sentido general de *Cántico*, y de aquí a *Clamor* y a *Homenaje*, es decir, a *Aire nuestro*, que el poeta ha ofrecido como conjunto armonioso y total. Y desde la obra completa es posible establecer relaciones semánticas y formales con otras obras de la literatura española, y con la cultura en general en sus ideas.

El leer poemas de Guillén fuera del contexto literario en que están incluidos puede llevar a interpretaciones parciales y equivocadas; el tomarlos por bandera de una ideología previa a su lectura e interpretación propia conduce a no entenderlos en toda su trascendencia. Guillén es una voz de la Humanidad, no un cantor de este o ese tema o sistema, ni un rimador de esta o esa forma métrica.

Con cierta frecuencia se ha leído la lírica de Guillén como una exaltación continuada de la realidad que el hombre considera positiva, particularmente *Cántico*. El poeta da las gracias (no se precisa muy bien a quién, ¿a las cosas en sí mismas?) por todo lo que ve: por las sillas que le ofrece el día, por el beato sillón en que se sienta, por las doce del mediodía, tiempo de plenitud, por la plaza, espacio de claridad, por todo lo que el presente le regala como «cosas» y que él transforma en «signos» de plena conciencia, de vida frente a la muerte futura:

La realidad sin voz desea  
ser en concierto perspectiva humana

Esa visión de las cosas desde una perspectiva humana (la realidad sémicamente vista) amplía el mundo del hombre al interpretar lo que no tiene voz, y hace que el poeta se sienta vivo:

Con esa realidad que me sostiene.

Es una actitud nueva en la lírica española: la tradición iniciada en el lenguaje literario de Petrarca interpreta el mundo como expre-

sión de los sentimientos amorosos del hombre: el campo ofrece signos para el amor en sus árboles, sus ríos, sus prados verdes y sombríos, y hasta el tiempo meteorológico da informes sobre los estados de ánimo del poeta o de los protagonistas del drama y de la novela. Las cosas, la realidad exterior se interpretan como signo de actitudes humanas y se llenan de significaciones que la cultura literaria va depositando sucesivamente en ellas.

Guillén cambia el mundo de la lírica, porque cambia el significado de las cosas; éstas pasan a ser signos del presente, del tiempo, de la vida, en un campo semántico que se divide para la vida y la muerte, para el presente y el futuro, para el ser y para el no-ser. Y al cambiar de significado el mundo exterior, cambian los signos literarios que le dan sentido en el poema: el ritmo y la métrica general, las imágenes, las metáforas, la distribución, todos los recursos de esta lírica serán nuevos, o presentados desde una perspectiva nueva. De ahí deriva la trascendencia histórica de *Cántico* y la profunda unidad de toda la obra de su autor. Los poemas de Guillén, independientemente de que desarrollen «anécdotas» diversas, repiten todos el mismo mensaje, que es el de «Muerte a lo lejos»: una afirmación de la vida y de la realidad presente en oposición a la muerte, al no-ser y al futuro. El poeta ha enriquecido al hombre, ha abierto ámbitos nuevos a la cultura y a la literatura, porque ha descubierto (o ha depositado) un nuevo sentido en el mundo. Pero además lo ha expresado bien, en un discurso sémico literario, poético, lírico.

La crítica ha definido la lírica de Guillén por esa actitud gozosa ante el presente y, pasando por alto que la vida, el gozo, el presente toman sentido en los poemas por oposición a la muerte, a la angustia, al futuro, la ha calificado de «existencialismo jubiloso», y ha insistido reiteradamente en las relaciones de su lenguaje con la realidad objetiva considerándolas «esenciales», «elementales», «claras», «afirmativas», etc.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Vid. FRUTOS, E., «El existencialismo jubiloso de J. Guillén», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 18, VI, Madrid, 1950, págs. 411-426.

ALONSO, A., «Jorge Guillén, poeta esencial», en *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1955, págs. 370-377.



Y es cierto que todo está en *Cántico*, y quizá es lo más inmediato y sorprendente, por nuevo, pero no está esto solamente. En los poemas hay, además de una presentación inmediata y jubilosa de la realidad, además de una visión diáfana y de una actitud de «acción de gracias» por el presente que se manifiesta en las cosas y en «mi» visión de las cosas, otros motivos no tan jubilosos que ocupan, reiterándose, bastante espacio y que potencian el significado textual al situarse en oposición ante los otros temas.

El poeta está alerta ante el tiempo que pasa y que proyecta al hombre inexorablemente hacia la muerte, porque el hombre vive consumiendo tiempo, *su* tiempo, y es ante todo un ser temporal en dos dimensiones: el presente que es vida y el futuro que es muerte. El poeta está en actitud crítica, a veces irónica, a veces de protesta contenida, pero siempre consciente de la realidad en su conjunto (lo armonioso y lo discordante, lo agradable y lo angustioso). La actitud de alerta y de crítica ocupan buena parte de los poemas de *Cántico*.

Es posible que una primera lectura llame la atención preferente hacia la parte de gozo y realidad afirmada por el contraste que supone esta visión de las cosas frente a la que han seguido algunas escuelas literarias de este siglo. La condición humana, en su conjunto y sin la seguridad que puede proceder de un sistema de creencias o de la confianza en la propia capacidad discursiva y científica, puede inspirar al poeta un posición de desencanto y de perplejidad ante un panorama que se caracteriza por el absurdo metafísico (si es que el hombre carece de toda finalidad), por el

ALONSO, D., «Los impulsos elementales en la poesía de J. Guillén», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1952, págs. 207-243.

DEBICKI, A. P., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1968, págs. 111-134.

GIL DE BIEDMA, J., *Cántico. El mundo y la poesía de J. Guillén*, Seix Barral, Barcelona, 1960.

GONZÁLEZ MUELA, J., «La realidad y Jorge Guillén», en *Insula*, Madrid, 1962.

—————, «La realidad y su imagen en *Cántico* de J. Guillén», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, II, Gredos, Madrid, 1961, págs. 127-142.

VIGÉE, Cl., «Le message poétique de Jorge Guillén et la tradition symboliste française», en *Critique*, 1960, págs. 152-221.

DEHENNIN, E., «*Cántico* de J. Guillén. Une poésie de la clarté», PUB, 1969.

absurdo lógico (si es que el hombre no puede superar discursivamente las contradicciones), por el absurdo ético (si es que el hombre sigue viviendo en un mundo con el que no está de acuerdo).

El absurdo del hombre y de la vida y la falta de esperanza en un restablecimiento de la justicia en otra vida, informan las corrientes de la anti-literatura y del arte en general en este siglo. Se ha llegado a la conclusión de que el arte no puede limitarse a reflejar o a negar una realidad que no resulta inteligible para el hombre; en todo caso el arte puede buscar por vías no-discursivas alguna explicación a la vida humana en un mundo que ha renunciado a otras explicaciones, religiosas o científicas, que hasta ahora fueron válidas.

En el mundo hay elementos discordantes, porque «este mundo del hombre está mal hecho», y alguna corriente literaria los recoge y los pone de relieve, aislándolos, ante la mirada del lector o del espectador (teatro del absurdo, *nouveau roman*) y prescindiendo de cualquier interpretación.

*Cántico* advierte esos elementos discordantes porque están en la realidad, con otros que se valoran positivamente, pero no sigue una técnica de mero «reflejo» porque Guillén concibe el poema como el resultado de la eliminación de lo anecdótico. *Cántico* es una aceptación de la vida y de la realidad tal como es, sin buscar, ni negar, una trascendencia que pueda darle sentido. *Cántico* es una exaltación de la realidad total: sus poemas son «acción de gracias» de un ser humano gozoso *de* presente, o mejor, *ante* el presente, porque es vida. La realidad y la vida del hombre pueden ser absurdas porque llevan al no-ser y a la muerte, pero mientras el presente sea presente, la vida es vida.

Es preciso destacar, sin embargo, que en los poemas de *Cántico* la vida y la muerte, el presente y el futuro no se limitan a coexistir en la forma en que permite un sentido lineal del tiempo objetivado, sino que están incorporados al hombre, al interior de un hombre, que vive la vida con conciencia de la muerte. La realidad, el trabajo, la vida no son hechos independientes de la muerte.

Los tres temas de «Muerte a lo lejos», vida, trabajo, muerte, no son independientes y sucesivos, sino que se relacionan y se condicionan en una interacción continua en el espíritu del poeta: esta lírica de *Cántico* no es un reflejo elemental o claro de la realidad, es la expresión de un modo muy complejo de ver la realidad. El poeta cree que se trabaja en la vida para superar el no-ser de la muerte; se vive en el presente con intensidad porque angustia el futuro; se muere sin lágrimas dejando la mano sin afán, porque así lo ha decidido o porque esa mano ha descortezado antes el fruto maduro... Los poemas de *Cántico* contemplan el presente con una visión interpuesta de futuro; los versos fijan las cosas para librarlas de alguna manera del paso del tiempo. El hombre, consciente de su muerte futura, se sitúa en un mundo que quiere conservar su presente:

Cerco del presente.  
Cantan grillos. Cantan, quieren  
    durar sonando.  
Mana tiempo del presente.  
Susurro sin intervalo.  
Lo que fue, lo que será  
    laten ahora inmediatos.

No está al alcance del hombre detener el tiempo, pero sí puede interpretar su trabajo y la naturaleza (el canto de los grillos) como un deseo de durar, de luchar contra el tiempo, prolongando e intensificando el presente, anulando la temporalidad en el goce actual. La visión del mundo en *Cántico* está penetrada de la presencia de la muerte y está condicionada profundamente por el deseo de fijar el tiempo y por el deseo de encontrar razones para perdurar; el poeta quisiera hacer de la película de la vida y del tiempo una foto fija:

Y sobre los instantes  
que pasan de continuo  
voy salvando el presente  
eternidad en vilo

El presente es la eternidad vivida ahora, aquí, porque de otro modo la eternidad, fuera de las connotaciones religiosas y de creación y vida futura, carece de sentido, es un absurdo para el entendimiento. Todo es presente: «Oh presente sin fin, ahora eterno».

No parece normal que se ocupe tanto del presente el que lo mira directamente, sin preocupación por el futuro. El presente jubiloso del poeta no lo es por sí mismo, sino por relación al futuro, y no por lo que es, sino porque aún no es la muerte, aunque ésta aceche y angustie. El júbilo de *Cántico* procede de la plenitud actual de las cosas, pero, insisto porque el texto poético insiste, situadas en contraste, en *oposición binaria* —la más radical— con el futuro que inexorablemente va agotando el presente de cada uno de los hombres.

Es difícil desde esta interpretación leer los poemas de Guillén como la poesía del júbilo y de la claridad, de la plenitud de lo real y lo elemental. Detrás de la apariencia gozosa de algunos poemas sacados de contexto, o de algunos versos que agradecen directamente la realidad y el tiempo, está el hombre avisado ante el futuro y, a veces, las dos actitudes aparecen fundidas en el mismo poema, como ocurre precisamente en «Muerte a lo lejos».

Detrás de la conversación sobre temas triviales, sobre anécdotas y recuerdos, y detrás de la risa fluyente y espontánea de don Jorge está, en simultaneidad, el hombre que vive consciente de la vida y de la muerte, de la claridad y la sombra, del presente y del futuro, aceptándolo todo como es, sin buscar explicaciones más allá del ser, es decir, el hombre adulto y pleno para quien la vida humana no tiene otra dimensión que la temporal, porque ha decidido tomar esta actitud, o no ha podido tomar otra. Sólo los niños —lo dice el poeta— disfrutaban del presente sin sombras y sin fin en sus juegos:

Absoluta  
vida sin sombra ni término:  
criatura.

Es necesario mirar detrás de la apariencia para comprender la profundidad y complejidad de lo real, es necesaria quizá una mirada de artista para ver a Guillén, el hombre, en su ser completo, mirando hacia dentro, como la ha visto Paulino Vicente en su estudio para el retrato del poeta, y que a mí, y quiero creer que a otros muchos, me enseñó a verlo. Es necesario que la lectura de *Cántico* no se limite por una visión reductora de la crítica a las expresiones de júbilo, de realidad, de presente, porque en los poemas están también, y potenciándose por el contraste, el estremecimiento, la queja, el futuro, la muerte.

*Cántico* es una expresión de júbilo con su almendra amarga. Es la visión de un ser humano en la plenitud de la conciencia, y de ahí arranca el binarismo que informa y da sentido a la expresión literaria de Guillén. La mirada del hombre sobre el mundo descubre una realidad no solamente gozosa, sino una realidad con sus partes enfrentadas, que se desenvuelve en una lucha continua por el ser, por la idea, por la palabra, y que el poeta resuelve personalmente en un sosiego final que implica la aceptación de la realidad como es y atempera el temor y la angustia ante la muerte:

Tan oscuro me acepto  
que no es triste la idea  
de «un día no seré»...

La vida del hombre, por lo que nos dicen los sentidos y el discurso, y prescindiendo de la fe, es así («el mundo es así», repite Baroja tomando el lema de un escudo): presente y futuro, ser y no-ser, bondad y maldad, realidad y temor, pero cabe la postura de conformarse y dar las gracias por lo positivo aceptando los límites que observa el hombre consciente:

Ventura, ventura mínima,  
¿quién te arrancará del hecho  
mismo del vivir? ¡Vivir  
aún y el morir tan cierto!

Con plena consciencia de la complejidad de la vida y viviendo *hacia*, no *para* la muerte («Muerte, para ti no vivo»), el hombre decide su propia postura de negación y desánimo, de ascetismo y renuncia, o bien decide una mayor atención al trabajo para recoger el fruto maduro que se le ofrece en la plenitud de la vida, porque reconoce que el tiempo se le da limitado.

J. Guillén discurre en «Muerte a lo lejos», y en toda su obra, acerca de estas posibilidades que ofrece la vida y condiciona la muerte. Los términos del soneto se hacen particularmente ponderados, precisos y exactos, y se cargan de sentido cuando el lector los abre a relaciones con ideas y obras de la cultura y de la literatura.

El poema tiene el tono medido, austero que corresponde a la imagen de un castellano que acata sin lágrimas, sin rebeldía —que sería inútil— las leyes de la Naturaleza. Sabemos que el discurso poético, y en general todo discurso de ficción, está desvinculado de la realidad y sólo puede ser interpretado contextualmente: sus símbolos se organizan de acuerdo con su función representativa en el conjunto del poema no por relación a la realidad, sino al mismo discurso. Aunque pueda situarse con precisión en un contexto cultural y hasta geográfico (modelo de hombre castellano, ¡esos leísmos de Valladolid!), puede responder a presupuestos muy diversos respecto al autor y puede remitir también a sentidos muy diversos. No conviene dogmatizar, ni siquiera discurrir sobre los presupuestos que dan sentido al discurso literario, porque no es cuestión de voluntad ni de discurso por parte del autor, sino de otras muchas variantes conscientes e inconscientes que se cruzan en el texto. La crítica puede discurrir desde los signos textuales, no sobre sistemas previos.

Don Jorge, en unas observaciones a *Gramática de «Cántico»*, resume con luminosidad alguno de los presupuestos ideológicos que pueden dar a «Muerte a lo lejos» un sentido coherente:

La muerte no está prevista por el animal, pero sí por el hombre. No se piensa una sola vez en el fin mortal. Tengamos presente el hecho más obvio: se muere en los últimos instantes de una vida. No hay ma-

yor antípoda en este punto que nuestro gran Quevedo. La vida: un ir muriéndose. La muerte: umbral de una vida sin fin. En las dos mil páginas de *Aire nuestro* y de *Otros poemas* se repite sin fin: la vida es vida y la muerte es muerte de verdad. Cristiano incrédulo, el autor no acepta la supremacía de una muerte que dé sentido a nuestro breve tránsito por este Globo. Morir es triste, pero normal: «ley, no accidente». Todo en términos de Natura, nada más.

El sentido que se tenga de la muerte (ley justa, natural, final total de la vida del hombre, umbral de una vida eterna, muro que cierra nuestra visión...) da sentido a la vida y al trabajo, aún en términos de Natura. En «Muerte a lo lejos» hay una tensión no resuelta entre dos formas de entender la muerte, y por tanto, entre dos formas de entender la vida, que están presentes en nuestra tradición literaria y que han sido vividas, con matizaciones diversas, por el hombre de todos los tiempos.

El poema recoge una ideas y crea sentidos que se intensifican mediante recursos métricos, lingüísticos, de distribución, semánticos, etc. El lector se orienta desde los indicios que el texto le ofrece y establece relaciones para crear un sentido imaginario que no es más que la actualización de una de las muchas virtualidades que están contenidas en discurso de ficción.

La tensión entre dos actitudes que creemos previas al texto se traduce en oposiciones constantes en el poema. El lector no puede rigurosamente inventar una tensión si el texto no le ofrece algún indicio sobre ella. La oposición entre la vida y la muerte, entre el presente y el futuro, entre la rebeldía y la sumisión, constituye el tema del soneto y se manifiesta formalmente en los signos literarios en oposiciones binarias constantes, que iremos analizando, y que dan al mensaje una intensidad grande, porque la comunicación literaria consigue ser más efectiva que otras formas de discurso, precisamente porque todo lo semiotiza, es decir, todo lo utiliza como signo que repite el mismo significado. Pero además, en este poema en concreto, observamos algunos indicios que remiten a una posición previa al desarrollo del tema que es, sin duda, ambigua: nos lo descubrirá la lectura ideológica del texto. Antes vamos a ver las oposiciones binarias más destacadas

en los signos lingüísticos, en las construcciones sintácticas y en las unidades métricas.

El poema se inicia con un tono subjetivo decidido: no presenta hechos, sino la forma en que un hombre los vive. Es decir, no sigue en su lenguaje una función representativa, sino una función expresiva. Los índices personales (pronombres o desinencias verbales de primera persona) se prodigan en los dos primeros endecasílabos dando testimonio del poeta, el hablante: *Alguna vez me angustia una certeza / Y ante mí se estremece mi futuro...*); hay términos que tienen valor subjetivo por su propia referencia, no a los hechos, sino al sujeto que los experimenta: *certeza* se refiere a la «muerte», pero no directamente en forma denotativa, sino al sentido que de la muerte tiene el hombre que la sabe segura e ineludible. La muerte se vive una vez, es un hecho puntual y determinado en el tiempo; la certeza de la muerte se vive durante la vida, es compañera de la vida del hombre, de algunos hombres; y es la *certeza* de la muerte, es decir, la vivencia de la muerte, la que paraliza o hace trabajar más intensamente. Si la muerte objetiva tuviese ese efecto, todos estaríamos afectados, pero si es la *certeza* de la muerte, paraliza a los que la sienten, no a todos. El hombre que se angustia alguna vez con la certeza de la muerte se halla ante la disyuntiva de vivir para la muerte o vivir para el trabajo a pesar de la muerte, dando valor al tiempo presente que le permite alcanzar el fruto de la vida.

La decisión de Guillén está clara a este respecto:

No, no hay apuro  
todavía. Lo urgente es el maduro  
fruto. La mano ya le descortezá,

y está reiterada en otros poemas:

Muerte, para ti no vivo...  
Pase, pase el embrollo,  
vuelva la paz y déjeme  
resucitado ser  
dentro de mi presente.



Todos estos versos expresan la decidida tesis de vivir para el trabajo: la angustia que alguna vez produce la certeza de la muerte no impide vivir, no impide trabajar en el presente.

En «Muerte a lo lejos» la argumentación se objetiva y el núcleo del poema discurre en tercera persona gramatical, porque la argumentación es válida para todos. Sin embargo, los índices personales de primera persona vuelven al final del poema: «*diré sin lágrimas [...] / el muro cano va a imponerme su ley...*». La oposición «personal-subjetivo / general-objetivo» se cierra volviendo a lo subjetivo. El significado de este gráfico es claro: la certeza de la muerte es personal, subjetiva, mientras que la oposición entre la vida y la muerte es general a lo que vive. El hombre se enfrenta en su intimidad, personalmente, con el hecho general de la muerte. La estructura del soneto, desde este criterio, es circular: el hombre encierra en su interior el problema personal, como en un círculo. El valor icónico de la distribución es directo, pero es posible que para muchos lectores pase desapercibida, a pesar de lo cual sigue actuando como signo subliminalmente.

No es sólo la distribución, hay otros elementos no lingüísticos en el poema que se utilizan como signos y producen igualmente su efecto. El poeta ha elegido *una forma métrica determinada*, el soneto, de larga tradición literaria para expresar temas trascendentales: la vida, la muerte, la caducidad de la hermosura, o temas más circunstanciales, amorosos, políticos, problemas literarios, etc. Parece que la forma rígida del soneto puede imponer unos límites difíciles de traspasar, y a la vez ofrecerá posibilidades que puede aprovechar el autor. Podemos analizar algunas.

La rima de los cuartetos es repetida: ABBA, ABBA, y les da unidad frente a los tercetos, que también repiten su rima con las variantes habituales: CDE, CDE. Cada una de estas partes se consolida internamente con el mismo recurso: el encabalgamiento estrófico, «tropieza / la luz del campo» // «acatando el inminente / poder», que no es muy frecuente en nuestra lírica.

Una vez asegurada la cohesión de los cuartetos frente a los tercetos, hay oposiciones secundarias que originan correspondencias horizontales y verticales con las que el poeta subraya las frases más significativas, o los términos que tienen mayor relieve. Por ejemplo, en el primer cuarteto la rima (final de verso) se refuerza con la distribución paralela del ritmo en la primera parte de los endecasílabos hasta el primer acento de cada uno:

Alguna vez:	000—	::	certeza:	A
Y ante mí:	00—	::	futuro:	B
Acechán—:	00—	::	muro:	B
Del arrabal:	000—	::	tropieza:	A

El primer cuarteto se opone al segundo que ya no sigue esa distribución rítmica, ni se ajusta a ningún esquema regular.

La tensión que procede de la rima se subraya con la tensión del ritmo y con otras manipulaciones más sutiles o más sofisticadas. La función fundamental del ritmo, según ha explicado con claridad el *New Criticism* y particularmente I. A. Richards, consiste en crear expectación en los lectores: cualquier fenómeno que se repite crea expectación ante lo que sigue, y a la vez obliga a mantener en la mente los hechos anteriores idénticos originando una tensión del ánimo que recibe la información de una manera especial, como saben muy bien los que ponen música a las películas de *suspense*. Pues bien, «Muerte a lo lejos» se construye con los catorce endecasílabos propios del soneto, todos los cuales, aparte del acento obligatorio en décima sílaba (axis rítmico), llevan invariablemente el acento principal en sexta sílaba, y otros acentos secundarios que se reparten antes o después. A esta norma general se sustraen dos endecasílabos, el número cinco y el número diez, ambos con acento principal en cuarta y octava sílaba. Naturalmente este cambio de ritmo produce una sorpresa en el lector y una ruptura en el sistema de correspondencias. Es un hecho que el análisis descubre con facilidad, pero es preciso ver si traspasa la categoría de «hecho» y si tiene algún significado, es decir, si el hecho se ha convertido en signo, si se ha semiotizado y es utilizado por el poeta para subrayar una oposición, para desta-

car un contraste o para intensificar el sentido de un término o de una relación.

Pues bien, encontramos algo verdaderamente sorprendente: el endecasílabo número cinco plantea la pregunta (la única del poema): «¿Mas habrá tristeza...?», y después de pasar sobre argumentaciones que forman un círculo de seguridades y dan una pausa, llegamos al verso número diez que contesta: «Tenderse deberá la mano...». El esquema lingüístico «pregunta / respuesta» se establece entre esos dos versos que tienen el mismo ritmo disonante respecto a los demás del soneto. Y, por si hubiese duda en esa relación vertical, el análisis atento descubre otros datos: «habrá» es la primera forma verbal en futuro, la única que hay en los cuartetos y va a enlazar con la serie de futuros que plagan los tercetos: será, deberá, diré... Se establece así una correspondencia vertical entre los versos quinto y décimo expresada en el ritmo, las categorías verbales, el esquema lingüístico «pregunta / respuesta».

La distribución de fenómenos idénticos en posiciones paralelas da lugar a los emparejamientos que Levin considera rasgos específicos del discurso literario, que de este modo queda fijado, intensificado, cerrado en sus formas.

La tensión por oposición binaria la encontramos también en *el sentido* de los signos lingüísticos que se distribuyen en dos campos de significación opuesta, o bien en un campo semántico con una parte positiva y una negativa: a) signos que denotan o connotan «muerte»: una certeza, el futuro, el muro, el arrabal final, tristeza, apuro, el día más triste, la mano sin afán, el inminente poder, la justa fatalidad, el muro cano, la ley, y b) signos que se refieren a la vida: luz del campo, sol, maduro fruto, la mano activa. La oposición entre los términos de los dos campos es inmediata en el contexto del poema, aunque pueda no serlo en el léxico español.

Los signos lingüísticos que usa el discurso poético no remiten a la realidad, sino al hábito perceptivo de los sujetos, y, por tanto, lo que se opone en cada caso no es la referencia, sino el senti-

do que el término tiene en el texto. El «muro» que en principio es la tapia del cementerio de Valladolid, situado en el arrabal de la ciudad como la conoció el poeta en su infancia<sup>4</sup>, se ha transformado en signo del contenido «muerte». Probablemente es el motivo inicial del discurso poético, en torno al cual se organizan los demás. El lector puede partir de las referencias reales y puede tomar *muro* como punto de partida para transformarlo después en «muerte»; es probable que el hábito perceptivo de Guillén respecto a este *muro* del cementerio le hiciese verle como figura de la muerte. El poema es una especie de organismo vivo sobre el que ha trabajado el autor con sus ideas y su sistema de significados, y sobre el que también trabaja el lector en una especie de interacción semántica que se amplía continuamente con datos y relaciones intra y extratextuales creando nuevas posibilidades interpretativas. Los términos, como los cristales en un calidoscopio, se organizan por relación al significado de *muro* = *tapia*, o al significado de *muro* = *muerte*. Si *muro* significa «muerte», el arrabal final es la vejez, la luz del campo es la vida, y surge en las nuevas correspondencias una oposición binaria que polariza todos los términos del poema.

Como último ejemplo —hay otros— de oposición binaria formal de los signos lingüísticos vamos a analizar la distribución de las categorías verbales y nominales en la frase. Lo mismo que ocurría con el ritmo, pasa con las oraciones gramaticales: con alguna variante en las funciones circunstanciales, la oración sigue la distribución Verbo-Nombre. No sería significativo si correspondiese a la función Predicado-Objeto (Directo / Indirecto / Circunstancial), pero sí con las funciones Predicado-Sujeto, puesto que altera la norma del español. Esa distribución se usa reiteradamente en el poema y solamente se altera en dos ocasiones en las que, según podemos comprobar, se ha semiotizado para dar sentido más intenso a la oposición «vida, trabajo / muerte, inactividad». La simple relación de oraciones lo muestra (van

<sup>4</sup> Me dice Guillén en una carta: «¡y pensar que ese *muro*, en su origen —origen nada más— era la tapia del cementerio de Valladolid y el *arrabal* era arrabal, en las afueras de aquella ciudad!».

entre paréntesis las que no se apartan de la norma española, y siguen la distribución V-N):

V-N: angustia una certeza  
V-N: se estremece el futuro  
V-N: acecha un muro  
V-N: tropieza la luz  
V-N: (habrá tristeza)  
V-N: desnuda el sol  
V-N: (hay apuro)  
V-N: urge el maduro fruto

N-V: *la mano le descortez*a

V-N: se tenderá la mano  
V-N: (acata el inminente poder)  
V-N: (diré sin lágrimas)  
V-N: embiste la fatalidad

N-V: *el muro cano impone su ley*

La reiteración de la misma distribución no deja duda sobre el carácter sémico que asume: las oposiciones señaladas directamente por el significado de los términos lingüísticos se subrayan con recursos de todo tipo y el mensaje del poema se nos graba con fuerza en el ánimo.

Aún nos falta aclarar la tensión que hemos considerado previa a las formas del poema, entre dos concepciones de la vida y de la muerte. La tensión se toma de la cultura a través del lenguaje y se relaciona con la posibilidad de una lectura ideológica.

El problema es sutil porque está en la base misma de la crítica literaria como método de análisis del texto. Hay una crítica textual que procura reducirse y apoyarse en datos del texto (es la que hemos seguido estrictamente hasta ahora en este análisis) y hay otro tipo de crítica que parte de datos que le proporcionan otras investigaciones, como la historia, la sociología, la psicología, la lingüística...

La «estética de la recepción» procura superar el enfrentamiento metodológico entre esas dos formas de crítica haciendo compatible el texto y los conocimientos del lector sobre otras ciencias. Según esta teoría, la comprensión del texto no se logra

por el análisis de «todo» lo que está en él: las formas que ofrece el lenguaje de ficción actúan como *stimuli* en una especie de proceso de retroacción en el que el lector, apoyándose en los contenidos y relaciones que descubre, amplía continuamente su propia interpretación. Las relaciones texto-lector se desenvuelven en continuas «imprevisibilidades», porque de un sentido se pasa a otro no previsto en la primera lectura. Comprender el texto no consiste en descifrar sus términos y sumarlos, sino en alcanzar esa interacción de la lectura que abre caminos a las posibilidades semánticas iniciadas en el texto.

La comprensión de un texto presupone convenciones comunes entre el autor y el lector, y a la vez procedimientos aceptados por uno y otro. El texto literario es una comunicación a distancia en la que no se puede contar con un contexto inmediato común; las convenciones y los procedimientos deben estar incluidos de alguna forma en el texto, y, por su parte, el lector debe estar capacitado para descodificarlos. Iser propone denominar *repertorio* a las convenciones necesarias para establecer una situación mínima común entre el texto y el lector; *estrategias* a los procedimientos necesarios para actualizar la lectura, y *realización* a la participación efectiva del lector<sup>5</sup>.

El repertorio procede de lecturas anteriores, de conocimientos sociales, históricos, lingüísticos, etc., y es el componente del texto que sobrepasa su inmanencia. Es interesante destacar que la situación de la crítica, desde esta perspectiva, no es la misma que tenía la crítica histórica o la crítica biográfica del siglo pasado. El lector dispone de un repertorio general que el texto limita en la realización, es decir, el texto impone una selección en el repertorio del lector, y esa selección no puede hacerla el lector previamente a la lectura, porque la «estética de la recepción» no ignora los componentes sintácticos y semánticos del texto, que *sirven de estímulo, pero también de límite* para cualquier interpretación. Los textos literarios no suelen explicar sus decisiones se-

<sup>5</sup> Vid. ISER, W., «La fiction en effet. Eléments pour un modèle historique-fonctionnel des textes littéraires», en *Poétique*, 39, 1979.

lectivas y el lector se ve obligado, y a la vez es libre, a encontrarla mediante los códigos convenientes, tanto el lingüístico, porque los signos usados son los lingüísticos, como el rítmico, la distribución, y, en general, el literario, porque la obra tiene esa naturaleza literaria.

Iser afirma también que los elementos del repertorio tienen formas diversas en su presentación y, en parte al menos, parecen estar en relación con el género de la obra: la novela suele presentar un repertorio con elementos de la realidad, con hechos empíricos de la historia; la lírica, por el contrario, suele apoyarse preferentemente en textos literarios anteriores, quizá porque en el género lírico los signos tienen un carácter icónico más destacado que en otros géneros, y crean su propia referencia.

El repertorio necesario para entender «Muerte a lo lejos» es lingüístico, literario e ideológico. El poeta ha citado como su antípoda a Quevedo porque identifica la vida con la muerte, sin afirmar la vida en sí misma y además porque considera la muerte como umbral para una vida sin fin. Guillén en su soneto no deja lugar para la creencia religiosa sobre otra forma de vida para el hombre que no sea la presente: la muerte es el final y es un hecho que ve exclusivamente *en términos de Natura*.

Pues bien, desde esta actitud no se comprende el término *justa*. El poeta acepta la ley, no accidente, que el muro cano le impone como una *justa fatalidad*. Esta expresión, fuera de contexto, es un sin-sentido (con el valor que tiene este concepto en la lógica semiológica), porque lo que es inevitable por ley natural no es justo o injusto. La justicia es una categoría moral, no natural. La interpretación que suele dársele a ese adjetivo no está en relación con el significado que tiene referido a «muerte», y suele derivarse hacia contenidos como «igualadora», «puntual», «inevitable para todos».

En las encuestas realizadas con hablantes españoles-medios, la mayor parte cree que la muerte es justa porque iguala a todos, llama a todos. Pero «justo», repito, es un concepto ético en el

que entra la libertad, la comprensión y la responsabilidad, y nada de esto encontramos en las leyes naturales. Pero es que tampoco la muerte es igualadora de los humanos, porque si es cierto que llama a todos, no es menos cierto que la forma de su llamada es muy diferente: unos mueren prematuramente, otros mueren después de una larga vida, unos tienen muerte natural, otros por accidente, unos mueren sin dolor, otros desesperados por el sufrimiento físico, unos reciben a la muerte con conformidad, otros se rebelan, unos tienen una esquela bajo una cruz, otros bajo una hoz y un martillo: la muerte no es igualadora más que en el hecho de que afecta a todos, en lo demás es tan «injusta» como la vida, como el nacimiento, como el hecho de tener padre y madre.

La discusión desemboca inmediatamente en otro tema: el de la creencia o no en una voluntad superior que haga posible dar un sentido al término «justa». El hombre puede acatar una ley de la naturaleza como «inevitable», y puede acatar una ley divina como «justa», aunque también sea inevitable. El contrapunto a la posición de Guillén lo ocupa en la historia de nuestra literatura Jorge Manrique, en cuyas *Coplas a la muerte de su padre* el Maestro de Santiago acepta la muerte con estos versos:

Y consiento en mi morir  
con voluntad placentera  
clara y pura,  
que querer hombre vivir  
cuando Dios quiere que muera  
es locura.

La relación de *Cántico* con las *Coplas* se inicia en el lema que elige Guillén como pórtico general «Con voluntad placentera», se sigue en la Dedicatoria Inicial que Guillén hace a su madre, de la que ha recibido el ser, el vivir y el lenguaje:

que dice / ahora / con qué voluntad placentera / consiento en mi  
vivir,

y se refleja en algunos términos como *arrabal* («arrabal final / arrabal de senectud»).



Guillén consiente en su vivir y acata su morir, aquél con voluntad placentera, éste sin lágrimas y calificándolo de «justo», y este término que en Manrique tendría un sentido claro en su referencia a la voluntad divina, resulta en «Muerte a lo lejos» discordante porque crea una ambigüedad no resuelta en el poema entre creencia y agnosticismo.

Estamos ante un poema que crea sentidos diversos por superposición de «hábitos de percepción». La justicia de la muerte es un tópico desde las danzas medievales con su insistencia en que todos los hombres y todas las clases sociales se incorporan a la macabra reata, el mismo Manrique nos recuerda que «allegados son iguales / los que viven por sus manos / y los ricos»; quizá es otro tópico, aunque no tan generalizado, el de la justicia de la ley frente a la injusticia del accidente... Pero es sorprendente que «Muerte a lo lejos» no deshaga el tópico siendo un poema tan original en su visión de las cosas. Si no se cree en una voluntad superior y en una vida posterior parece que se despoja de sentido al término «justa». De todos modos parece indudable que como *estímulo* para desencadenar una interpretación ideológica el término es eficaz.

La lírica de J. Guillén, vista a través de lo que nos dice el soneto «Muerte a lo lejos», resulta intensa, despierta inquietudes, nos enriquece en nuestra visión de las cosas, nos ofrece una reflexión sobre temas fundamentales y nos informa sobre la decisión del autor ante disyuntivas generales para la Humanidad. Para lograr todo esto cuenta con el lenguaje y con la manipulación de sus signos hacia contenidos literarios.

# Le succès d'édition des œuvres de Benito Pérez Galdós: essai de bibliométrie (I)

JEAN-FRANÇOIS BOTREL  
*Universidad de Rennes II, Haute-Bretagne*

De la compra y venta de libros no digas una palabra, que esa monserga mercantil a nadie le interesa". A lo que respondí: "Contra lo que me ha dicho mi ninfa gentil, opino yo que el mecanismo interno de la producción literaria despierta en el público interés más vivo que la producción misma.

Benito Pérez Galdós  
*Memorias de un desmemoriado,*  
Madrid, C. I. A. P., 1930, pp. 218-219

En Galdós lo que predomina es la obra total, el conjunto, la masa.

Miguel de Unamuno  
*(El Liberal, Madrid, 21-II-1920)*

## 1. LA MESURE DU SUCCÈS<sup>1</sup>

*1.1. Succès d'édition et succès.* Les succès d'édition d'une oeuvre, c'est-à-dire la quantité d'exemplaires du livre mis en circulation et vendus est un indicateur du succès tout court. Celui-ci

<sup>1</sup> Liste des principales œuvres de Benito Pérez Galdós (*Bibliografía de Galdós*, I, Gran Canarias, Cabildo, 1972).

### *Episodios Nacionales*

Primera serie: 1. *Trafalgar* (1873), 2. *La Corte de Carlos IV* (1873), 3. *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873), 4. *Bailén* (1873), 5. *Napoléon en Chamartín* (1873), 6. *Zaragoza* (1874), 7.

n'est pas seulement, comme disait Gaston Rageot<sup>2</sup>, «de fait qu'une œuvre produite par une personnalité a été adoptée par une collectivité», mais aussi le degré de réception et d'estime par le public.

Entre le succès d'édition d'un livre et le succès, tout court, d'une œuvre, il est évident qu'il ne peut exister d'équivalence

*Gerona* (1874), 8. *Cádiz* (1874), 9. *Juan Martín el Empecinado* (1874), 10. *La batalla de los Arapiles* (1875).

Segunda serie: 11. *El equipaje del rey José* (1875), 12. *Memorias de un cortesano...* (1875), 13. *La segunda casaca* (1876), 14. *El Grande Oriente* (1876), 15. *Siete de Julio* (1876), 16. *Los cien mil hijos de San Luis* (1877), 17. *El terror de 1824* (1877), 18. *Un voluntario realista* (1878), 19. *Los apostólicos* (1879), 20. *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879).

Tercera serie: 21. *Zumalacárregui* (1898), 22. *Mendizábal* (1898), 23. *De Oñate a la Granja* (1898), 24. *Luchana* (1899), 25. *La campaña del Maestrazgo* (1899), 26. *La estafeta romántica* (1899), 27. *Vergara* (1899), 28. *Montes de Oca* (1900), 29. *Los Ayacuchos* (1900), 30. *Bodas reales* (1900).

Cuarta serie: 31. *Las tormentas del 48* (1902), 32. *Narváez* (1902), 33. *Los duendes de la camarilla* (1903), 34. *La revolución de julio* (1904), 35. *O'Donnell* (1904), 36. *Aita-Tettauen* (1905), 37. *Carlos VI en la Rápita* (1905), 38. *La vuelta al mundo en la «Numancia»* (1906), 39. *Prim* (1906), 40. *La de los tristes destinos* (1907).

Quinta serie: 41. *España sin rey* (1908), 42. *España trágica* (1909), 43. *Amadeo I* (1910), 44. *La primera República* (1911), 45. *De Cartago a Sagunto* (1911), 46. *Cánovas* (1912).

#### Novelas

Novelas de la primera época: 1. *La Fontana de Oro* (1870), 2. *La sombra* (1871), 3. *El audaz* (1871), 4. *Doña Perfecta* (1876), 5. *Gloria* (1877), 6. *Marianela* (1878), 7. *La familia de León Roch* (1878).

Novelas españolas contemporáneas: 8. *La desheredada* (1881), 9. *El amigo Manso* (1882), 10. *El doctor Centeno* (1883), 11. *Tormento* (1884), 12. *La de Bringas* (1884), 13. *Lo prohibido* (1884-1885), 14. *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), 15. *Miau* (1888), 16. *La incógnita* (1889), 17. *Torquemada en la hoguera* (1889), 18. *Realidad* (1889), 19. *Angel Guerra* (1891), 20. *Tristana* (1892), 21. *Torquemada en la Cruz* (1893), 21. *La loca de la casa* (1893), 22. *Torquemada en el Purgatorio* (1894), 23. *Torquemada y San Pedro* (1895), 24. *Nazarín* (1895), 25. *Halma* (1895), 26. *Misericordia* (1897), 27. *El abuelo* (1897), 28. *Cassandra* (1905), 29. *El caballero encantado* (1909), 30. *La razón de la sinrazón* (1915).

#### Teatro

2. *Realidad* (1892), 3. *La loca de la casa* (1893), 4. *Gerona* (1893), 5. *La de San Quintín* (1894), 6. *Los condenados* (1895), 7. *Voluntad* (1896), 8. *Doña Perfecta* (1896), 9. *La fiera* (1897), 10. *Electra* (1901), 11. *Alma y vida* (1902), 12. *Mariucha* (1903), 13. *El abuelo* (1904), 14. *Bárbara* (1905), 15. *Amor y ciencia* (1905), 16. *Pedro Minio* (1908), 17. *Zaragoza* (1908), 18. *Cassandra* (1910).

<sup>2</sup> *Le succès. Auteurs et public. Essai de critique sociologique*, Paris, Félix Alcan éditeur. 1906. p. 9.

arithmétique: un livre acheté n'est pas toujours lu; pour lire une œuvre, il n'est pas toujours besoin d'acheter le livre; le succès d'une œuvre dramatique se mesurera davantage par le taux de fréquentation que par le nombre d'exemplaires vendus; le succès d'un poème déterminé et celui du livre qui le contient peuvent très bien ne pas coïncider, etc.

Mais pour apprécier le succès d'un roman de façon non subjective, la donnée fondamentale est le calcul du comportement commercial du livre et son observation à l'aide d'une statistique appropriée: la bibliométrie.

1.2. *La bibliométrie, à certaines conditions.* Le succès d'édition peut être mesuré à court, moyen et long terme, avec une exactitude et une fiabilité plus ou moins grandes, à condition de disposer d'informations de première main, telles que les archives des maisons d'édition, les livres de comptabilité de libraires, etc., les plus complètes possible et sûres.

Pour l'étude du succès d'édition des œuvres de Benito Pérez Galdós (Galdós dorénavant), on dispose d'une série d'informations abondantes et aussi fiables que possible, tirées des archives du troisième éditeur de Galdós, la maison Hernando, ou publiées par M. Guimerá Peraza dans son étude sur *Maura y Galdós*<sup>3</sup>, en plus des indications de tirage sur les couvertures et pages de titre à partir de 1898 et 1904, selon les œuvres, et de la fondamentale bibliographie de Galdós par Manuel Hernández Suárez, déjà citée.

A partir de ces données brutes ou élaborées, présentées dans les documents n.º 1 à 10<sup>4</sup>, on peut essayer de mesurer le succès d'édition de la plupart des œuvres qui composent l'opus galdosien (*Episodios nacionales, Novelas de la primera época, Novelas españolas contemporáneas*) et, accessoirement dans notre cas, œuvres pour le théâtre.

<sup>3</sup> Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1967.

<sup>4</sup> Ver la segunda parte de este estudio en el próximo número de *Anales de Literatura Española*.

Les résultats absolus des ventes d'exemplaires par livre ou par série depuis leur première édition jusqu'en juillet 1973, et par sous-périodes, permettent de calculer des taux indices basés sur les rythmes mensuels. On peut ainsi estimer les différents niveaux de consommation de livres, l'évolution générale ou le comportement de l'opus galdosien sur une période qui varie entre 100 et 30 ans selon les oeuvres, les variations conjoncturelles et aussi les disparités internes entre les différents genres, les différentes séries d'*Episodios nacionales*, ou même les différentes oeuvres.

1.3. *La réception de l'oeuvre de Galdós.* Cette observation du comportement de l'oeuvre, influencé par des facteurs para ou extra-littéraires dont il conviendra d'estimer le poids, ne doit pas s'arrêter à un néo-positivisme périmé; elle doit s'articuler sur une recherche des éléments constitutifs du succès: les uns sont extérieurs à l'oeuvre et plus conjoncturels (fonction socio-idéologique de l'oeuvre) et d'autres sont plus structureaux (fonction socio-esthétique) et c'est leur jeu dialectique dans le processus de la communication qui explique les disparités et les fluctuations de la cote des oeuvres de Galdós depuis la Première République jusqu'aux dernières années du franquisme et peut-être aussi l'inégale et variable actualité d'un message qui, dans quelques cas, est si atemporel et universel qu'il en devient classique.

## 2. BASES ET LIMITES D'UNE BIBLIOMÉTRIE

2.1. *Des sources d'archives à compléter.* Comme on le sait, à partir du 15 janvier 1904, la maison d'édition *Obras de Pérez Galdós* créée par Galdós à la suite de sa séparation d'avec Miguel Honorio de Cámara cesse officiellement de fonctionner et confie l'administration de son fonds, c'est-à-dire les oeuvres de Galdós, à la maison d'édition *Perlado, Páez y Cía., Sucesores de Hernando* qui a continué à les administrer, puis à les éditer, sous la raison sociale *Hernando, S.A.*, jusqu'à aujourd'hui.

Dans les archives de cette maison sont conservés des documents<sup>5</sup> qui permettent d'observer l'évolution du comportement éditorial des oeuvres de Galdós de 1904 à 1906 et de 1941 à 1973, ainsi que, dans une certaine mesure, de 1906 à 1908-1909 et durant la Seconde République. Les données brutes puisées à cette source sont recueillies dans les documents n.º 1 à 6.

Pour la période antérieure à 1904, l'absence de données suivies pour les années 1873 à 1897 provient du caractère apparemment lacunaire des archives de la société d'édition *La Guirnalda*, conservées à la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas; cela représente un obstacle, pour le moment insurmontable, pour l'étude de la première réception des deux premières séries d'*Episodios nacionales* et de 25 des 30 ou 31 autres romans.

Sur la période comprise entre le 22 mai 1897 et le 15 janvier 1904 durant laquelle Galdós fut son propre éditeur, on dispose des informations publiées par Marcos Guimerá Peraza relatives à l'état des stocks en mai 1897 et accessoirement en novembre 1896<sup>6</sup>.

Des trois périodes, seules les deux dernières peuvent donc faire l'objet d'une véritable bibliométrie, parce que le caractère parfois lacunaire des données peut être compensé ou corrigé par le comptage des éditions successives et du nombre d'exemplaires de chacune de celles-ci d'après les chiffres de tirage, imprimés sur les couvertures ou les pages de titre et recueillis par Manuel Hernández Suárez dans sa *Bibliografía de Galdós*.

*2.2. Les chiffres de tirage: leur fiabilité et l'inflation.*  
L'indication du nombre de milliers d'exemplaires imprimés, puis des milliers cumulés a été une initiative de la maison *Obras de Pé-*

<sup>5</sup> En voici la liste: —Nota detallada de las obras recibidas de D. B. P. Galdós (15-01-1904); —Inventario del 7-05-1906; —Extracto de la cuenta de B. P. Galdós contra los Sres. Perlado, Páez y Cia. desde 12-06-09 a 21-01-1910; —Liquidación del adelanto de 52.526 ptas. 80-cents. hecho a D. B.P. Galdós en 22-06-07 con arreglo a contrato (Madrid 12-06-1909), Registro de trabajos entregados a la Imprenta, Libro II, 1-09-1930 a 4-04-1939, et d'autres documents contemporains.

Je remercie José-Luis Perlado Páez de Valluerca, directeur-gérant de la Casa editorial Hermandado, S.A., pour son esprit de collaboration et son chaleureux accueil en juillet 1973.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pp. 153-156.

rez *Galdós* —c'est même sans doute une innovation pour l'Espagne— à l'occasion de la publication de la Troisième série des *Episodios nacionales*. Cette mention figure ensuite sur la Quatrième série des *Episodios*, puis sur l'édition de 1899 de *Doña Perfecta* et sur celles de *Gloria*, *Marianela*, *La Familia de León Roch*, etc.

En 1904, Perlado, Páez y Cía. suivent cette pratique en l'étendant même, mais *a posteriori*, à l'ensemble de l'oeuvre alors publiée, c'est-à-dire en précisant (en fait en fixant), à l'occasion des rééditions des deux premières séries d'*Episodios*, des romans et des oeuvres pour le théâtre faites par leurs soins, le nombre total d'exemplaires imprimés depuis la première édition de chaque oeuvre. Ainsi, par exemple, la 5e édition de *Tormento*, en 1906, porte les chiffres 15.000 puis 16.000, ce qui veut dire, sans nul doute, que de 1884 à 1906 on a publié un total de 16.000 exemplaires.

Se pose bien sûr le problème de la fiabilité de ces chiffres, établis on ne sait selon quelles informations (celles fournies par Galdós lui-même?) ni selon quels critères. Sont-ils exacts, approximatifs, arbitraires voire fantaisistes?

En divisant le nombre des exemplaires indiqué sur les éditions immédiatement postérieures à 1904, par le nombre total des éditions, on obtient cependant pour chaque édition un chiffre vraisemblable: une moyenne de 5.000 pour chaque titre des deux premières séries d'*Episodios* et de 4.000 pour les romans<sup>7</sup>, chiffre

<sup>7</sup> Il s'agit bien sûr d'une moyenne et l'on sait, par exemple, grâce à Jacques Beyrie (*Galdós et son mythe*, Paris, Lille, 1980, pp. 168-169), que les premières éditions de *Trafalgar* et de *La Corte de Carlos IV* n'ont été que de 1.000 et 3.000 exemplaires respectivement, et que ce n'est qu'après qu'on eût constaté le plaisir avec lequel le public avait reçu *La Corte de Carlos IV* qu'on fit un tirage de 4.000 exemplaires pour *El 19 de marzo...*, qui allait être désormais, le tirage ordinaire.

En 1906-1909, les rééditions des *Episodios* ou des romans sont presque toutes de 4.000 exemplaires et les premières éditions des oeuvres nouvelles doivent être, selon la clause 6 du contrat du 7-05-1906, de 16.000 exemplaires, s'il s'agit d'*Episodios*, et de 8.000 maximum, s'il s'agit de romans (cf. J.-F. Botrel, «Galdós y la Casa editorial Perlado, Páez y Cía. Sucesores de Hernando (1904-1920)», *Letras de Deusto*, vol. 4, núm. 8, julio-diciembre 1974, pp. 265-266).

Le 31-12-1920, les héritiers de Galdós, María Pérez Galdós et Juan Verde, exigent, dans la clause 2 du contrat proposé à Hernando, des éditions de 4.000 exemplaires au moins pour les *Episodios*, de 2.000 pour les romans et de 1.000 pour le théâtre.

assez conforme aux pratiques éditoriales de l'époque<sup>8</sup>, aux témoignages sur le succès de Galdós et de ses oeuvres alors, et au fait que les rééditions étaient faites selon le procédé très souple et très rapide de la stéréotypie<sup>9</sup>.

En attendant que l'accès aux archives de M. H. de Cámara permette (peut-être) d'établir des chiffres définitifs, nous prenons ces chiffres pour des bases vraisemblables pour la période 1873-1897.

Pour les années 1907-1908, les indications de tirage selon les archives Hernando permettent de vérifier l'exactitude des chiffres indiqués sur la couverture, sans qu'on sache, en revanche, quand ces tirages ont été mis sur le marché, car il semble qu'on avait l'habitude d'imprimer la totalité de l'édition (4.000 exemplaires pour les *Episodios*), mais de fragmenter leur distribution avec une couverture différente pour chaque sous-édition de 2.000 exemplaires, comme dans le cas de l'édition de 4.038 exemplaires de *Zumalacárregui* faite le 5-07-1909 qui se traduit sur les couvertures par les chiffres 16.000 et 18.000. Pour les romans, édités à 2.000 exemplaires, cela se traduit par des chiffres qui vont de 1.000 en 1.000. Le même procédé est encore employé entre 1931 et 1939.

Jusqu'en 1920, l'utilisation des chiffres mentionnés sur les couvertures ne pose pas trop de problèmes, même si l'on peut supposer qu'il a existé pour certaines oeuvres des éditions intermédiaires, en particulier vers 1916-1917, non recensées par Manuel Hernández Suárez.

Après 1920, il se produit une brusque et forte augmentation dans les chiffres indiqués, surtout sur la Première série d'*Episodios* (de 51.000 en 1914 à 66.000 en 1927 pour *Trafalgar*, par

<sup>8</sup> La première édition de *Su único hijo* de Leopoldo Alas est, par exemple, prévue, en 1889, à 6.000 exemplaires (cf. *Clarín y sus editores*, Rennes, Université de Haut Bretagne, 1981, p. 47), et les *Obras completas* de Pereda sont tirées à 5.000 exemplaires.

<sup>9</sup> Sur ce point, voir M. Guimerá Peraza, *op. cit.*, p. 125 et le contrat du 7-05-1906, clause 7 (*apud* J. - F. Botrel, «Galdós y la Casa editorial...», *loc. cit.*, p. 266).



exemple). Ce qui cache sans doute une édition intermédiaire vers 1920 non répertoriée, mais étant donné les circonstances favorables, qui seront évoquées plus loin, le rythme de vente des œuvres de Galdós ne semble pas, dans le cas présent, influencé par une quelconque imprécision ou une inflation volontaires de la part de l'éditeur<sup>10</sup>.

Entre 1931 et 1939, le livre d'imprimerie de la maison Hernando (*Registro de imprenta*) fournit à nouveau des chiffres précis qui coïncident, dans la quasi-totalité des cas, avec ceux imprimés sur les couvertures<sup>11</sup>.

Après 1940, l'examen comparatif des chiffres sur les tirages conservés dans les Archives Hernando et ceux indiqués sur les couvertures permet de rétablir une vérité très falsifiée —les éditeurs eux-mêmes le reconnaissent— qui a donné lieu à des estimations exagérées sinon fantaisistes sur la diffusion des œuvres de Galdós. Un ou deux exemples nous serviront de garde-fou pour l'avenir: *Doña Perfecta*, dont la dernière édition connue, celle de 1922, portait le chiffre 42.000, se retrouve à 100.000 ou 100.500 en mai 1942, date à laquelle est faite une édition de 4.959 exemplaires! Quant aux *Episodios nacionales*, le chiffre des exemplaires publiés est uniformisé à 100.000 pour tous les titres de la Première série, alors que, par exemple, *Mendizábal* n'atteignait, en juin 1934, qu'un tirage cumulé de 34.000 exemplaires! Ces 66.000 exemplaires octroyés sont bien sûr totalement imaginaires. Il convient donc de rétablir les véritables chiffres cumulés. C'est ce qui est fait dans les documents n.º 9 et 10 où, pour chaque édition recensée est indiqué le chiffre maximum connu des exemplaires cumulés.

2.3. *L'aide de la science bibliographique.* Enfin, comme élément complémentaire, l'évolution chronologique des édi-

<sup>10</sup> Les livres d'imprimerie correspondant à cette époque ont disparu durant la guerre civile, à ce qu'il m'a été dit.

<sup>11</sup> La comparaison entre les chiffres du Registro de Imprenta et ceux des couvertures permet de constater que la maison Hernando tire en une seule fois de 4.000 à 6.000 exemplaires d'un volume d'E. N., par exemple, mais qu'elle les commercialise millier après millier avec des couvertures portant mention de cette progression.

tions<sup>12</sup> des *Episodios* et des romans (documents 7 et 8) permet de couvrir la période la moins documentée et d'observer des politiques d'édition très différentes selon les oeuvres et révélatrices d'une diffusion/réception inégale et variable<sup>13</sup>.

Avec de telles bases, on peut essayer de procéder à une bibliométrie qui n'est certes pas totalement exhaustive ni rigoureuse, mais qui n'est pas non plus totalement arbitraire.

2.4. *La détermination de l'unité de mesure.* En effet, on peut alors calculer le nombre total d'exemplaires publiés<sup>14</sup> et mesurer, par rapport à d'autres *opera*, l'impact global de l'*opus* galdosien; mais surtout, en utilisant une unité de mesure standardisée, apprécier le succès relatif des différents genres, des différentes séries ou oeuvres dans la longue durée (de 1873 à 1973, dans le cas extrême de *Trafalgar*) ou durant des sous-périodes: 1870-1897, 1897-1904, Seconde République, Franquisme, etc.) et même, parfois, d'une année sur l'autre.

<sup>12</sup> Le nombre d'exemplaires, même à l'époque, est variable, c'est pourquoi le fait que *El Escándalo* de P. A. de Alarcón ait connu 38 éditions jusqu'en 1943 et *El Sombrero de tres picos* 30, ne veut pas dire a priori qu'on ait publié ni vendu plus d'exemplaires de ces œuvres que de *Trafalgar* ou *Marianela* qui, en 1973, n'en sont encore qu'à leur 22ème et 21ème édition, respectivement.

<sup>13</sup> On voit ainsi facilement que, de 1879 à 1896, on a fait beaucoup plus éditions d'*Episodios* (50 pour 25 titres) ou de *Novelas de la primera época* (25 éditions) que de *Novelas españolas contemporáneas* (26 pour 18 titres). Le monde d'impression (stéréotypie à coup sûr pour les *Episodios*) n'est certainement pas étranger à cette politique.

<sup>14</sup> Pour les calculs ou les estimations, il n'est tenu compte que des éditions faites par M. H. de Cámara, Galdós lui-même et Perlado, Páez y Cía qui devient ensuite la *Casa editorial Hernando S. A.* Sont exclues par conséquent les éditions faites après 1940 par Aguilar (*Obras completas* et *Colección Crisol*), les éditions sud-américaines (Losada, Espasa-Calpe Argentina, etc., certains d'entre elles plus clandestines qu'autorisées); l'édition illustrée des deux premières séries des *Episodios nacionales* (voir la note au document n.° 1) qui fut d'ailleurs un grave échec commercial; les premières publications dans des revues ou des journaux (comme celle de *Doña Perfecta* dans la *Revista de España*), ainsi que des adaptations comme les *Episodios* à l'usage des enfants (*Episodios nacionales*, *Guerra de la Independencia extractada para uso de los niños* - 13.000 exemplaires publiés de 1906 à 1916-17 - cf. Alberto Navarro González, *Los Episodios Nacionales extractados por Galdós*, «Actas del primer congreso internacional galdosiano», Las Palmas, 1977, p. 167) ou *Los Episodios nacionales por Don Benito Pérez Galdós narrados a los niños por su hija Doña María Pérez Galdós*.

Toutes ces éditions non prises en compte, bien que certaines aient été importantes (la première édition des *Obras completas* de Aguilar a eu, selon le *Registro general de la Propiedad intelectual*, un tirage de 12.500 exemplaires et elle en sont, en 1965, à la neuvième édition), nous amènent à considérer les rythmes obtenus comme des rythmes minimum.

L'unité de mesure retenue est le nombre moyen d'exemplaires vendus par mois, soit le rythme de vente, facile à obtenir en divisant le nombre total d'exemplaires vendus durant la période considérée<sup>15</sup> par le nombre de mois compris dans la dite période, en partant du principe, vérifié, qu'on ne fait guère un nouveau tirage d'un livre avant que le précédent ne soit épuisé ou en passe de l'être<sup>16</sup>.

Cette unité de mesure est totalement précise, au niveau des calculs, lorsqu'il s'agit de périodes bien délimitées (du 15 janvier 1904 au 7 mai 1906, par exemple, c'est-à-dire 28 mois) et plus approximative quand les seules bases de référence sont les années (1877 à 1932, par exemple).

Cette marge d'imprécision à laquelle s'ajoutent d'autres risques d'erreur<sup>17</sup> a pour conséquence que les différences dans les rythmes de vente, pour être significatives, doivent présenter un écart assez important, estimé à cinq points. Ainsi le fait que le rythme mensuel de vente de *Torquemada en la cruz* soit de 19 (exemplaires) de 1893 à 1936 et celui de *Tristana* de 17 de 1892 à 1932 ne permet pas d'établir que le premier roman a connu un plus grand succès, même à long terme, que le second.

L'ensemble des variations et écarts dans les rythmes est représenté dans les documents 11 à 20, commenté dans la deuxième partie de cette étude et interprété dans la troisième.

<sup>15</sup> Pour le calcul du rythme annuel, on prend en compte les années complètes, ce qui peut, en théorie, fausser les résultats de onze mois. Le poids de cette marge d'erreur est d'autant plus fort que la période considérée est plus courte.

<sup>16</sup> Il peut cependant y avoir anticipation (c'est le cas, parfois, lorsque Galdós doit régler une dette à son administrateur, Hernando; cf. in J. - F. Botrel, «Galdós y la Casa editorial...», *loc. cit.*, la *Liquidación...* du 12-06-1909 ou l'*Extracto de cuenta...* du 21-01-1910), mais cela n'a aucune incidence sur le rythme de vente des exemplaires. Par contre, la destruction pour cause de guerre ou de «quemadas ideológicas... en bibliotecas públicas y centros de enseñanza» après 1939, comme le rappelle Alfonso Armas Ayala dans son «Introducción a las Actas del primer congreso internacional galdosiano...» (p. 10), fausse ce rythme en l'accélérant éventuellement par la suite, par compensation, de même que la non réédition d'un titre peut très bien être due à une décision de type idéologique et non commercial.

<sup>17</sup> Ceux dérivés de la multiplication des calculs nécessaires à cette bibliométrie, en particulier.

### 3. COMMENTAIRES

3.1. *Sur la marque de fabrique Benito Pérez Galdós.* Le premier commentaire sur les résultats obtenus concerne le caractère massif et durable de la vente des produits «Benito Pérez Galdós».

3.1.1. *Le caractère massif des ventes.* On appréciera la première caractéristique à l'aide des chiffres suivants: cinquante ans après la parution de *La Fontana de Oro*, soit l'année de la mort de Galdós, il a été imprimé et mis en circulation quelque 1.700.000 volumes (1.250.000 d'*Episodios nacionales* et 450.000 de romans), ce qui donne, compte non tenu des oeuvres pour le théâtre, une moyenne théorique de presque 35.000 volumes par an<sup>18</sup>.

Un chiffre énorme pour l'Espagne à l'époque et que seul, peut-être, a pu dépasser quelqu'un comme Vicente Blasco Ibáñez.

Il faut cependant relativiser et peut-être même rectifier cette première impression en comparant ces chiffres obtenus, avec 76 livres, par le «puerco menor», comme le qualifiait un quotidien de México<sup>19</sup>, avec ceux du «puerco mayor», Emile Zola, qui pendant la même période (1871-1923), mais avec seulement les 20 romans des *Rougon-Macquart*, met 2.549.000 volumes de ses œuvres en circulation<sup>20</sup>.

On peut aussi faire la comparaison avec certains écrivains espagnols. Ainsi Juan Valera affirme qu'en 1904 sa *Pepita Jiménez* en est à la 19ème édition, avec plus de 40.000 exemplaires publiés

<sup>18</sup> Ces estimations sont faites d'après les documents 9 et 10.

<sup>19</sup> *El País*, 15-07-1902.

<sup>20</sup> Selon A. Lanoux (*Préface à Les Rougon Macquart*, Paris, Gallimard, 1960, vol. I, pp. XXX-XXXI). On peut constater que le roman de la série, les moins vendu en 1923 (*La conquête de Plassans*) se trouve déjà aussi vendu que *Gloria* en 1935. Il est évident que le public potentiel est en France beaucoup plus nombreux qu'en Espagne, où, à l'image de *La Ilustración española y americana* le 30 mai 1891 (p. 339), on s'étonne, par exemple, de voir absorbés les énormes tirages de l'œuvre de Victor Hugo.

depuis 1874<sup>21</sup>. Or *Doña Perfecta*, publié en 1875, n'atteint, en 1905 que 33.000 exemplaires...

De même les romans de José María de Pereda ont finalement eu des rythmes de vente supérieurs, en moyenne, à ceux de Galdós: *Peñas arriba* est au même niveau que le plus vendu des romans de Galdós (*Marianela*) et onze autres de ses romans se situent largement au dessus des *Novelas españolas contemporáneas* de Galdós<sup>22</sup>.

Ce qui est exceptionnel chez Galdós, ce n'est donc pas la vente record de tel ou tel titre (en six mois, *Pequeñeces*, du Padre Coloma, est deux fois plus vendu que *Fortunata y Jacinta* en 20 ans!), c'est le niveau moyen de ses ventes, supérieur à celui de la plupart des écrivains de l'époque, qui, multiplié par le grand nombre de ses oeuvres, donne cette impression de masse, si bien perçue par Unamuno.

On comprend mieux ce dernier lorsqu'on se rappelle qu'en 1899 les 1.500 exemplaires de *Paz en la guerra* sont à peine épuisés, alors que, à cette même date, on a déjà tiré au moins 6.000 exemplaires de *Misericordia* qui connaîtra une nouvelle édition l'année suivante, et 10.000 exemplaires de *El Abuelo* qui sont épuisés en 1904 (cf. document 9). Or ces deux romans ont été publiés la même année que celui d'Unamuno.

Ce qui est impressionnant, ce qui prédomine, c'est donc l'oeuvre totale, l'ensemble de l'*opus* (réduit ici dans le cadre de

<sup>21</sup> *Apud* Rafael Pérez de la Dehesa, «Editoriales e ingresos literarios a principios del siglo» (*Revista de Occidente*, 1969, n.º 71, p. 218). Le rythme de vente de *Pepita Jiménez* aurait donc été de 1874 à 1904 de 111 exemplaires par mois.

<sup>22</sup> D'après des calculs effectués par Jean Le Bouill, dans la longue durée (plus de 30 ans), *Peñas arriba*, *Sotileza*, *El sabor de la tierra*, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, *Nubes de Estío*, *Al primer vuelo*, *La Montálvez*, *La Puchera*, *De tal palo*, *Hombres de pro*, *El Buey suelto* et *Pachín* ont tous des rythmes de vente mensuels supérieurs à 50 exemplaires, c'est-à-dire 20 exemplaires de plus en moyenne que l'ensemble des romans de Galdós... (Cf. Jean Le Bouill, *Les Tableaux de mœurs et les romans ruraux de José María de Pereda...*, Université de Bordeaux III, 1980, pp. 159-162).

cette étude à 30 romans et 46 *Episodios*), qui donne à Galdós et à son oeuvre cette audience exceptionnelle pour l'Espagne de l'époque<sup>23</sup>.

3.1.2. *L'audience.* En effet, si on applique aux volumes de chaque titre vendus entre 1875 et 1905 le coefficient, connu, mais sans doute sous-estimé, pour le pays et pour l'époque, de 3,5<sup>24</sup>, on obtient pour cette première génération de lecteurs potentiels de Galdós un public compris entre 150.000 pour chaque titre de la Première série des *Episodios nacionales* (3,68% des alphabétisés à la date de 1877), et 25.000 environ, pour un titre des *Novelas españolas contemporáneas*<sup>25</sup>.

Au vu de ces chiffres, on peut relativiser la supposée «popularité» de Galdós, et en particulier sa pénétration dans les couches populaires<sup>26</sup>, même si 150.000 lecteurs pour les *Episodios* c'est presque trois fois plus que le nombre moyen de lecteurs d'un roman par livraisons, d'après mes calculs<sup>27</sup>, et que 25.000 lecteurs, c'est cinq fois plus que le public de Juan Valera<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> Même les romans les moins vendus (à long terme) ont des rythmes égaux ou supérieurs à ceux des œuvres de Renan, Nietzsche, Bakounine et Darwin (sauf *L'Origine de l'homme*), publiées et diffusées en Espagne et dans toute l'Amérique latine par Sempere y Cía. de 1902 à 1909 (cf. Pérez de la Dehesa, «La editorial Sempere en Hispano-América y en España», *Revista ibero-americana*, núm. 69, 1968, pp. 551-555).

<sup>24</sup> Parce que, en Espagne, le circuit prête-main semble, d'après les témoignages dont nous disposons, plus important, et la dimension moyenne des familles plus grandes.

<sup>25</sup> Le public de *Doña Perfecta*, *Marianela*, *Gloria* et *La Familia de León Roch* pendant la même période peut être estimé à 105.000 (avec le même multiplicateur de 3,5), ce qui met ces romans au niveau de la deuxième série des *Episodios*.

<sup>26</sup> Sur ce point, voir A. Dérozier, «Le roman historique au XIX<sup>e</sup> siècle: la problématique d'un genre» (Communication au XIV<sup>e</sup> congrès de la Société des Hispanistes Français, Nice, mars 1978).

Pour donner un ordre d'idées, ces 150.000 personnes représentent un groupe un peu plus nombreux que celui isolé par M. Martínez Cuadrado (*La Burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 226-229) sous le nom de «bloque de poder económico».

<sup>27</sup> Cf. J. - F. Botrel, «La novela por entregas: unidad de creación y de consumo». In: *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, p. 132.

<sup>28</sup> Lui-même estime en effet son public à 5 ou 6.000 lecteurs et celui de Galdós à 20.000 (il pense sans doute au public des romans) (Cf. J. - F. Botrel, «Juan Valera et l'argent», *Bulletin Hispanique*, LXXII, n.° 3-4, Juillet-Décembre 1970, p. 307).

3.1.3. *La durabilité.* Mais l'audience de Galdós n'est pas limitée à cette première génération ni à ses contemporains: aux alentours de 1939 on peut estimer que, sans tenir compte du théâtre ni d'autres oeuvres éditées après la mort de Galdós, comme celles publiées par Alberto Ghirardo chez Renacimiento, il y a eu 2.300.000 volumes de Galdós (1.750.000 *Episodios* et 550.000 romans) mis en circulation et vendus en Espagne et dans le monde hispanophone.

Cent ans après la parution du premier *Episodio*, *Trafalgar*, c'est, pour les seuls *Episodios Nacionales*, plus de 2.600.000 volumes qui sont allés ainsi au devant de lecteurs, répartis de façon presque égale avant et après la mort de Galdós (1.242.000 et 1.389.500), ce qui traduit à la fois le grand succès et la durabilité de cette partie au moins de l'oeuvre de Galdós et, en tout cas, la validité du label d'un point de vue commercial et littéraire.

Cette grande audience du label Galdós se trouve encore renforcée si on ajoute à cette arithmétique d'autres facteurs non quantifiables actuellement, comme les éditions d'Amérique du Sud, les traductions et surtout l'accumulation des lectures successives d'un même livre sur plusieurs générations (même si l'usure ou la destruction y font obstacle), grâce aux bibliothèques publiques ou privées, au passage dans le circuit de l'occasion, etc., avec éventuellement une évolution et une transformation de la composition sociale du public originel.

Sans donner plus d'explications, pour l'instant, on comprend peut-être mieux le processus de constitution de ce que j'appelle le label Galdós, son image de marque classique, sa réputation assise sur un *opus* abondant, que l'accumulation des exemplaires dans l'espace et dans le temps rend massif; grâce, fondamentalement, à la pérennité et à l'universalité de son message, ou plus exactement, comme nous allons le voir, d'une partie de son message.

3.2. *Le succès différencié de l'oeuvre de Galdós.* Il l'est en effet parce que, au sein de l'*opus*, les rythmes de vente varient,

dans la longue durée de 1 à 3 et plus, selon les différentes catégories de romans<sup>29</sup>.

Ainsi lorsque le rythme moyen de vente des cinq séries des *Episodios nacionales* est, jusqu'en 1939, de 79 exemplaires par mois, celui des 30 ou 32 romans n'est que de 27 et celui des oeuvres dramatiques insignifiant, à l'exception d'*Electra*.

En d'autres termes, les *Episodios nacionales* connaissent pendant cette période pratiquement trois fois plus de succès (d'édition) que les *Novelas de la primera época* et les *Novelas españolas contemporáneas* confondues<sup>30</sup>.

Au sein de chaque grande catégorie, il existe des différences minimales dans le cas des *Episodios* puisque les 1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup> séries ont un rythme de 81 contre 74 aux trois autres, et beaucoup plus accentuées entre les *Novelas de la primera época* qui ont un rythme de 74, comparable donc à celui des *Episodios* de la seconde époque, et les *Novelas españolas contemporáneas* qui ont un rythme moyen de 20 seulement.

La relation entre les romans vendus 2 pesetas (*Episodios* et *Novelas de la primera época*), et ceux vendus 3 pesetas est donc à long terme de 1 à 3 ou 4, avec une tendance à l'augmentation, qu'on devine déjà entre 1897 et 1904, puisque, si, entre le 4-11-1896 et le 27-05-1897, les premiers ont un rythme de 16 et les seconds de 8, entre le 15-01-1904 et le 7-05-1906, ces rythmes sont passés respectivement à 31 et à 6.

A ces variations par grandes catégories, il faut ajouter celles qui existent au sein de chacun des groupes de romans.

**3.2.1. Les *Episodios nacionales*.** Rappelons d'abord que les *Episodios* ont été produits en deux temps (1873-1879 et 1898-1912) et que l'échelonnement de chaque série et même de chaque

<sup>29</sup> Pour les raisons indiquées plus haut (paragraphe 11), l'oeuvre dramatique de Galdós n'est pas prise en compte pour ces analyses.

<sup>30</sup> Pourtant la maison Hernando, en précisant les tirages des éditions de nouveaux romans à deux pesetas ou à trois pesetas, ne vise que sur une différence de un à deux (16.000 exemplaires et 8.000 exemplaires respectivement) (*apud* J.-F. Botrel, «Galdós y la casa editorial...», *loc. cit.*, p. 265).



volume dans le temps a des conséquences évidentes sur les chiffres d'exemplaires imprimés: il est logique, d'un certain point de vue (celui de la durabilité de l'oeuvre galdosienne), qu'en 1973 on ait tiré presque quatre fois plus d'exemplaires de la première série que de la cinquième<sup>31</sup>.

3.2.1.1. *La hiérarchie interne.* Dans le tableau ci-dessous est précisé, par série, le nombre de milliers d'exemplaires d'*Episodios* vendus depuis le début, à chacune des dates indiquées. On peut y constater que cette hiérarchie, qui va de la première à la cinquième série, est confirmée, les différences étant plus accentuées entre la 1ère et la 2ème qu'entre les 3ème, 4ème et 5ème.

	1905/08	1920	1939	1973
1ère série	402	452	693	913,5
2ème série	331	377	516	+ de 660
3ème série	104	161	258	430
4ème série	60	154	290	390
5ème série		98	181	238

Mais cette hiérarchie absolue, doit être nuancée par l'étude des rythmes qui montre que les variations internes ne sont pas exactement semblables.

D'après les documents 11 à 15, on peut observer:

—dans le premier groupe un succès relatif plus important pour la série animée par Araceli que pour celle animée por Salvador Monsalud (75 contre 59).

—dans le second groupe, la 5e série, incomplète mais plus contemporaine par ses thèmes et ses dates de publication et, par là même, peut-être moins victime de l'usure, est celle qui a connu le plus de succès dans la longue durée au point qu'elle atteint presque le rythme de la 1ère série: 71 exemplaires par mois. La 4ème série, un peu moins contemporaine par le sujet et les dates, n'atteint que le chiffre de 60 (équivalent donc à celui de la 2ème)

<sup>31</sup> Le phénomène d'usure peut jouer, on le sait, pour les oeuvres les plus anciennes. Dans le cas de Galdós, ce phénomène ne se traduit, cependant, pas par des effets majeurs puisque ce sont presque toutes les oeuvres antérieures à 1880 qui ont connu le plus grand succès, absolu et relatif.

et la 3ème, qui est peut-être, avec la 1ère, la série la plus commentée par la critique, a le succès le plus faible: 53.

Les différences internes sont, on le voit, assez limitées, même si le succès de la 1ère série est de 70% supérieur à celui de la 3ème série.

Ces différences ont connu des variations conjoncturelles, générales et particulières.

3.2.1.2. *Après 1939.* Pour toutes les séries, par exemple, le rythme mensuel de vente est plus élevé avant qu'après 1940, avec des variations par rapport à la moyenne générale de chaque série, de 50,99% dans le cas de la 4ème et de 17,64% dans le cas de la 1ère, ainsi qu'on peut l'apprécier dans le tableau suivant.

	Rythme moyen de vente jusqu'en 1953	Rythme moyen de vente jusqu'en 1940	Rythme moyen de vente de 1940 à 1953
1ère série	75	88 (+ 17,64%)	64 (—14,66%)
2ème série	59	74 (+ 26,34%)	52 (—11,86%)
3ème série	53	66 (+ 24,88%)	45 (—15,06%)
4ème série	60	79 (+ 50,99%)	42 (—30,00%)
5ème série	71	87 (+ 24,67%)	42 (—40,84%)

On peut donc dire que, sous le Franquisme, le succès des *Episodios nacionales* édités par la *Casa editorial Hernando, S.A.* diminue globalement et régulièrement. Ce processus de désaffection touche davantage les 5ème et 4ème séries, et dans une moindre mesure la 3ème, que la 2ème ou la 1ère; d'ailleurs pendant 20 ans (jusqu'en 1973) la maison Hernando ne va plus faire d'éditions des *Episodios* de la seconde époque. Pour les éditions de 3.000 exemplaires faites en 1952-1954, cela donne un rythme de 12 exemplaires par mois!

Quant aux deux séries de la première époque, elles continuent à être éditées (42 éditions de 1955 à 1973 pour les 20 titres), mais leur rythme de vente baisse également: il passe, pour la 1ère série, de 64 avant 1953 à 43 après, tandis que la 2ème s'effondre de 52 à 16 (—225%).

On peut donc dire que seule vraiment la 1ère série résiste au Franquisme, mais à un niveau qui la ramène aux années 1904-1906, c'est-à-dire aux années les plus mauvaises pour elle.

Les dernières années du Franquisme auront donc été plus néfastes aux *Episodios* que les premières où pourtant Luis Araujo Costa exprimait, dans son prologue de 1941 à *Trafalgar*, toutes les réticences idéologiques du nouveau pouvoir à l'égard de Galdós et de «ses erreurs doctrinales et d'appréciation, son attitude inélégante lorsqu'il partage et propage les leurres avec lesquels l'Anti-Espagne essaie d'étouffer notre esprit et la nature même de notre être comme nation...»<sup>32</sup>.

On ne peut néanmoins ignorer l'incidence éventuelle d'autres facteurs étrangers au signe idéologique ou au message de Galdós, comme la concurrence possible des *Obras completas*, l'absence d'actualisation des éditions, sans notes et avec la traditionnelle couverture rouge et or, etc. On remarquera ainsi que la réédition des *Episodios* par la puissante *Alianza editorial*, avec des couvertures plus attirantes, en relancera la vogue. Mais il faut dire qu'entretemps s'est amorcé un courant de revendication de Galdós par l'Espagne officielle qui patronne le Premier congrès international d'études galdosiennes à Las Palmas en 1973 et récupère Galdós pour un libéralisme de façade.

Reste, au bout du compte, que le Franquisme n'est pas une période faste pour l'oeuvre de Galdós, même pour ses *Episodios nacionales*.

3.2.1.3. *Avant 1939.* Avant, le rythme a été supérieur à la moyenne générale. On note néanmoins une baisse générale et régulière d'intérêt qui affecte toutes les séries jusqu'en 1906-1914 et se continue au delà, sous forme de stagnation pour les 4 dernières, en épargnant la 1ère série.

Examinons cette évolution par sous-période et pour chaque époque d'*Episodios*.

<sup>32</sup> Cité par J. - F. Botrel, «Benito Pérez Galdós, ¿escritor nacional?». In: *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular, 1977, p. 73.

### 3.2.1.3.1. Jusqu'en 1914.

3.2.1.3.1.1. 1ère et 2ème séries. Jusqu'en 1904-1908, le rythme de vente des 1ère et 2ème séries baisse régulièrement, de l'ordre de 60% en 20 ans (de 100 environ à 40 environ) avec une légère et passagère récupération de la 1ère série pendant le temps où Galdós est son propre éditeur.

La 1ère série (à l'exception de *Trafalgar* dont le cas sera traité à part) a un rythme élevé (212) de 1873-75 à 1874-78, succès qui, on le sait, surpasse, au moins au début, l'auteur et l'éditeur<sup>33</sup>. Le rythme baisse ensuite de moitié (100) jusqu'en 1884-86, et se maintient à ce niveau jusqu'en 1887-1890, approximativement. Il se produit ensuite une nouvelle chute importante puisque le rythme n'est plus que de 55 entre 1887-90 et 1896-97. La légère reprise qu'on enregistre avec la maison d'édition *Obras de Pérez Galdós* n'est cependant que passagère, puisque, sous la gestion d'Hernando, le rythme a encore baissé (40 en 1904-06) et se maintient à 49 jusqu'à la veille de la Première guerre mondiale.

Quant à la 2ème série, elle se maintient à un rythme d'un peu plus de 100 exemplaires de 1877-79 à 1884-1886, soit presque moitié moins longtemps que la 1ère série dont le rythme moyen est de 107 de 1873-75 à 1884-86. Pourtant l'usure de la 2ème série est moindre et elle bénéficie du succès de la 1ère dont 128.000 exemplaires environ ont été vendus en 10 ans.

Entre 1884-86 et 1892-93, le rythme de la 2ème série se situe aux environs de 83 et il baisse encore ensuite, en se maintenant cependant à un niveau légèrement supérieur à celui de la 1ère série dans les années immédiatement antérieures à la création de la maison d'édition *Obras de Pérez Galdós* (66 de 1892-93 à 1897-1900). Mais, en 1904, son rythme se trouve à nouveau en dessous de celui de la 1ère (31 exemplaires) et, de 1904 à 1908, cette situation s'améliore à peine.

<sup>33</sup> Sur ce point, voir Jacques Beyrie, *op. cit.*, p. 168.

Pendant cette première période, les deux premières séries connaissent donc une évolution semblable, mais la 1ère série semble, d'ores et déjà, jouir d'une acceptation plus grande.

3.2.1.3.1.2. *3ème, 4ème et 5ème séries.* Les *Episodios* de la seconde époque, dont la publication commence 25 ans environ après celle de la première série, sont, dans leur évolution jusqu'en 1914, caractérisés par les faits suivants:

1. Des premières éditions d'un nombre d'exemplaires beaucoup plus important que pour les deux premières séries, comme si Galdós voulait approvisionner immédiatement le marché qu'il s'est constitué avec les deux premières séries et qu'il a eu le temps de repérer.

2. Un rythme de vente initial bien supérieur également à ceux des 1ère et 2ème séries: 126 de 1898 à 1906 pour la 3ème série<sup>34</sup>, entre 250 et 166 pour les cinq premiers titres de la 4ème.

Ce rythme est bien sûr beaucoup plus élevé durant les premiers mois: 394 d'avril 1904 à mai 1906 pour *La Revolución de Julio*, 618 de juin 1904 à mai 1906 pour *O'Donnell*, 618 pour *Aita-Tettauen* depuis février 1905 et 747 pour *Carlos VI en la Rápita* de juin 1905 à mai 1906, ce qui donne, pour ce dernier titre, près de 9.000 exemplaires écoulés en un an.

3. Cependant ce rythme de vente chute brusquement. Ainsi, par exemple, la 3ème série passe de 126 entre 1898 et 1906 à 33 entre 1904 et 1906, c'est-à-dire à un rythme très inférieur à celui des deux premières séries à ces dates, et si elle semble récupérer peu après (59 en 1906-1909), la moyenne 1904-1909 reste très basse<sup>43</sup>, ce qui représente en 10 ans une baisse de 66% alors que les deux premières séries ont mis 20 ans pour baisser de 60%.

<sup>34</sup> De succès immédiat de la 3ème série est souligné par F. C. Sáinz de Robles dans son Introduction aux *Obras Completas de Galdós* (Madrid, Aguilar, 1950, t. I, p. 81): en deux ans, écrit-il, on a vendu plus de 50.000 exemplaires des 10 tomes, quantité invraisemblable pour ce qu'était, dans l'Espagne de cette époque, la demande en lecture. Si nous appliquons le rythme calculé de 126 à ces deux ans et aux 10 tomes, on trouve plus de 30.000 exemplaires vendus ce qui, étant donné que notre rythme est calculé sur 7 ans rend tout à fait vraisemblable le chiffre indiqué par Sáinz de Robles.

Tout se passe donc comme si, avec les 12 ou 14.000 exemplaires de la première édition de chaque titre, nous avions la totalité de la clientèle immédiate des nouveaux *Episodios* dans les années 1900 et que les nombreux exemplaires imprimés durant la première année saturaient rapidement le marché.

On observe, d'autre part, que si les exemplaires du premier tirage de 8.000 ou 5.000 de la 3ème série ne mettent que deux ans, à peu près, à être épuisés, les 4.000 suivants mettent cinq ans et les 4.000 ultérieurs plus de 20 ans (*cf.* document 4). Cette évolution générale est d'ailleurs confirmée par l'espacement des éditions au fur et à mesure que les dernières séries sortent: 1898, 1900, 1906, 1924 pour la 3ème, 1902, 1907, 1926 pour la 4ème et 1912, 1929 pour la 5ème (*cf.* document 7)<sup>35</sup>. Les 12.000 exemplaires de la première édition de *Narváez* (4ème série) mettent quatre ans à s'épuiser alors qu'il faut cinq ans à *Los Duendes de la Camarilla* et à *La Revolución de Julio* (4ème série) pour épuiser le même nombre d'exemplaires. Quant aux 16.000 exemplaires de *De Cartago a Sagunto* (5ème série), ils ne seront épuisés que 13 ans après, puisque ce n'est qu'en 1924-25 qu'on fait une nouvelle édition de 2.000 exemplaires. Les 20.000 exemplaires de la première édition très optimiste de *Cánovas* (1912) mettront, eux, 17 ans à se vendre.

On dirait donc que la reprise de la publication des *Episodios nacionales* en 1898 ne permet pas de retrouver un public équivalent à celui des deux premières séries et si le succès des dernières séries est, au début, apparemment plus fulgurant que celui des deux premières, la pression de la demande baisse rapidement et ne se réveille pas par la suite.

Qui sont ces 10 ou 12.000 acquéreurs enthousiastes des nouveaux *Episodios*? Un dernier carré de fidèles des deux premières séries ou une nouvelle génération qui n'adhère guère à un genre déjà vieilli, même si dans une certaine mesure la perspective de

<sup>35</sup> Dans le document n.º 7, on peut percevoir, visuellement, les différentes politiques d'édition: pour les deux premières séries, les éditions sont rapprochées et régulières jusqu'en 1970, tandis que pour les trois dernières les points noirs représentatifs des éditions sont espacés, de plus en plus espacés jusqu'à leur disparition en 1953. Ver nota 4.

Galdós a changé? Sont-ils les victimes de la marque Galdós, d'une marque connue, en particulier de la presse? Ce qui est sûr, c'est qu'aucune des trois dernières séries ne réussit à se maintenir dans le moyen et le long terme au niveau des deux premières et que la tendance à l'obsolescence est d'autant plus rapide que la série est plus contemporaine (historiquement) et plus avancée dans le siècle: la dernière série est de ce point de vue la plus durement touchée<sup>36</sup>.

3.2.1.3.1.3. *La chute de 1904-1906.* Reste à expliquer la brusque chute survenue en 1904-1906 qui a certainement à voir avec la marche des affaires de la maison d'édition *Obras de Pérez Galdós* et les bouleversements occasionnés par la transmission de la gestion des stocks et de la responsabilité éditoriale (du moins en partie) à Perlado, Páez y Cía.<sup>37</sup>

Pendant ces deux années de vaches maigres, se font sentir de façon plus marquée des tendances qui ensuite seront confirmées, comme, par exemple, la position de la 2ème série par rapport à la 1ère et celle de la 3ème (rythme de 33) qui, quatre années seulement après la publication du dernier titre (*La de los tristes destinos*), a presque déjà le rythme de la 2ème. Pour la 4ème série, on ne dispose de données que pour *Las tormentas del 48* et *Los duendes de la camarilla* qui tous deux ont un rythme de 44, logiquement supérieur à celui de la 1ère série qui nous sert de référence, étant donné la proximité de leur parution (1902 et 1903), mais néanmoins peu soutenu.

Dans les années suivantes, on note une certaine reprise, de faible importance toutefois.

C'est pourquoi on peut considérer les années 1904-1906 qui suivent immédiatement l'échec de l'expérience *Obras de Pérez Galdós* mais aussi le «scandale» d'*Electra*, comme une phase ré-

<sup>36</sup> Le rythme de *La Primera República* est de 102 de 1911 à 1924 et de 23 de 1924 à 1935, celui de *De Cartago a Sagunto* de 105, de 1911 à 1931, et celui de *Cánovas* de 98, de 1912 à 1929, et 56, de 1929 à 1935 (83 de 1912 à 1935).

<sup>37</sup> Cette chute affecte également les romans qui ont alors un rythme six fois moins élevé que précédemment, tout en conservant la hiérarchie interne (Cf. document n.º 17). Ver nota 4.

vélatrice d'une évolution décisive dans le comportement de l'oeuvre de Galdós: une perte de clientèle et d'acceptation générale que l'on note à propos de 3ème, 4ème et 5ème séries des *Episodios*. Cette phase coïncide d'ailleurs avec une période de création plus orientée vers le théâtre (*El abuelo* (1904), *Bárbara* (1905), *Amor y ciencia* (1905), qui ne remportent guère de succès d'ailleurs) que vers le roman: après *Casandra*, publié en 1905, il faudra attendre jusqu'en 1909 pour voir publié *El caballero encantado*, puis 1915 pour *La Razón de la sinrazón*, même si Galdós poursuit la publication de la 4ème série d'*Episodios*.

3.2.1.3.2. *De 1914 à 1931.* À partir de 1914, les chemins de la 1ère et de la 2ème série divergent.

3.2.1.3.2.1. *La première série des E. N.* Curieusement le rythme de ventes de la 1ère série va en augmentant (79 de 1914 à 1929) jusqu'à atteindre, dans les années 1929-1939 un rythme semblable à celui des années 1873-1886: 105.

Cette croissance (forte par rapport au creux de 1904-1914) s'accompagne bien sûr d'un rythme d'édition plus soutenu (éditions de 4.000 exemplaires en 1912 et 1916) dont les tirages augmentent tant entre 1914-1917 et 1928-1929 qu'au total, ce sont 93.000 exemplaires qui sont vendus (près de 10.000 exemplaires par titres) avec un rythme mensuel de 221. Cette accélération du succès d'édition est confirmée par le niveau des tirages de 1928-1929, supérieurs à 5.500 exemplaires en moyenne, et par le comportement de cette série sous la République.

3.2.1.3.2.2. *La 2ème série des E. N.* La rythme de vente de la 2ème série, appréciable uniquement à travers celle de deux titres (*Siete de Julio* et *El terror de 1824* - mais nous verrons que le succès de chaque titre est peu différent de celui de l'ensemble de chaque série) est, entre 1907 et 1939, inférieur à la moyenne générale<sup>38</sup>: aux alentours de 55 ou moins, soit à peu près au niveau de 1906-1908 avec un rythme d'édition régulier mais avec des tirages limités.

<sup>38</sup> Voir dans le document n.° 9 les chiffres des éditions de 1906 à 1934 et, par déduction, le nombre d'exemplaires vendus: environ 15.000 pour *El terror de 1824* et 19.000 pour *Siete de Julio*.



3.2.1.3.2.3. *La 3ème série des E. N.* Par rapport à 1904-1909, le rythme de la 3ème série baisse: 36 pour *Mendizábal* entre 1906 et 1934; il est désormais inférieur à celui de la 2ème série malgré une certaine reprise entre 1922-1925 et 1929-1930, attestée par les éditions faites à ces dernières dates et confirmée sous la Seconde République.

3.2.1.3.2.4. *4ème série des E. N.* Le rythme de la 4ème série suit la tendance signalée pour la 2ème et la 3ème à la stagnation puisque de 1906-1909 à 1929-1931 ne sont vendus que 11 à 13.000 exemplaires de chaque titre avec un rythme de 39 ou 40 entre 1906-1909 et 1925-1926 (dates d'une nouvelle édition) qui augmente un peu par la suite puisque le rythme entre 1906-1909 et 1929-1931 varie entre 42 et 50 selon les titres, ce qui le met un tout petit peu en dessous du rythme de 1904-1909.

3.2.1.3.2.5. *5ème série des E. N.* Les calculs réalisables pour la 5ème série dont on fait des éditions en 1924-1929 et 1931-1935 confirment cette stagnation bien qu'à un niveau nettement supérieur: le rythme de *De Cartago a Sagunto* est de 83 entre 1912 et 1935 (98 de 1912 à 1929) et celui de *Cánovas* est de 95 de 1911 à 1925 et de 97 de 1925 à 1931.

3.2.1.3.3. *Sous la Seconde République.* C'est sous la République qu'apparaissent les fameuses couvertures tricolores (les trois couleurs du drapeau républicain) dont on imprime 60.000 exemplaires le 4 février 1933, et qui sont apparemment épuisées 26 mois plus tard, puisqu'en mai 1935 on en fait un nouveau tirage de 40.000<sup>39</sup>. Cela donnerait pour l'ensemble des *Episodios nacionales* (et non pour chaque titre) un rythme de vente de 2.300 exemplaires par mois entre 1932 et 1935.

Entre 1931 et 1939, on réédite (cf. document n.° 7) 27 titres sur les 46 que comprennent les E. N.

De la 1ère série, Hernando imprime 4.000 exemplaires de chaque titre (sauf de *La Corte de Carlos IV*), avec deux éditions sup-

<sup>39</sup> Selon le *Registro de trabajos entregados a la imprenta. Libro II. 1-09-1930 - 4-04-1939*, les 60.000 couvertures imprimées correspondent exactement au nombre d'exemplaires tirés par Hernando de février 1933 à mai 1935 (cf. document n.° 4).

plémentaires de 4.000 exemplaires chacune pour *Trafalgar*<sup>40</sup>. En 1939, est faite une nouvelle édition de sept titres, sans précision de tirage<sup>41</sup>.

Dans la 2ème série, on trouve une édition de 4.000 exemplaires de *El equipaje del Rey José* et de *Siete de Julio* et une de 6.000 pour *Memorias de un cortesano* et *Los cien mil hijos de San Luis*.

Les quatre titres de la 3ème série réédités sont: *Mendizábal* (6.000 exemplaires), *La Campaña del Maestrazgo* (4.000), *Zumalacárregui* et *Los Ayacuchos* (sans précision de tirage).

<sup>40</sup> Le cas de *Trafalgar* est un peu exceptionnel dans la mesure où il s'agit du premier tome des *Episodios nacionales*, le livre qu'on achète et lit, même si on abandonne par la suite la série, mais aussi un livre qu'il faut avoir lu, classique, en raison de l'événement dont il traite, une défaite dont retentissent les leçons d'histoire de l'enseignement primaire. Ces facteurs conjugués font que *Trafalgar* a un rythme de vente général plus élevé, de 23%, que la moyenne de la 1ère série (18% seulement jusqu'en 1939), avec une tendance à l'accentuation de cette différence à partir de 1914 (71 entre 1907 et 1914; 129 entre 1914 et 1939) mais aussi les mêmes creux que l'ensemble de la série (104 entre 1904 et 1909, 67 de 1941 à 1971).

Les tentatives pour isoler le comportement éditorial d'autres titres des E. N. s'avèrent assez décevantes. Avec beaucoup de précautions, on pourrait peut-être dire qu'après 1940, *Zaragoza* atteint pratiquement le niveau de *Trafalgar* (67), avant et surtout après 1953, même en nombre d'exemplaires. Mais avec un message similaire (résistance de l'Espagne assiégée, valeurs héroïques, sentiment anti-français), *Gerona* n'a pas un comportement remarquable.

Dans la 4ème série, on remarque aussi un comportement légèrement différent de *La de los tristes destinos* et de *Prim* dont les rythmes sont supérieurs à la moyenne de la série (76 et 69 respectivement contre 60), cette supériorité étant plus affirmée avant 1930-1940 (86 et 97/60) qu'après. Y aurait-il un engouement particulier pour ces titres? Dans la 5ème série c'est *De Cartago a Sagunto* qui semble le plus acheté: 105 contre 87 à l'ensemble de la série jusqu'en 1931-1935. Y-a-t-il un lien entre la thématique de ces titres et leur succès un peu plus accentué? Il faudrait trouver des confirmations en dehors des chiffres... Car force est de constater qu'en règle générale, les lecteurs ne semblent pas avoir isolé les titres de la série qui est conçue et considérée comme un roman à épisodes. Bien sûr on trouvera —et c'est logique— des rythmes de vente un peu plus élevés pour les premiers titres (ainsi de 1873 à 1971 *La Corte de Carlos IV*, deuxième titre de la 1ère série, a un rythme de 76 et *La batalla de los Arapiles* (dernier de la série) un rythme de 66, et dans la 2ème série *El equipaje del Rey José* est à 62 quand *Un faccioso más...* est à 58. Il y a toujours des lecteurs à abandonner la série en cours de route, mais on remarquera que, en tout état de cause, ces différences sont minimes, ce qui confirme l'attitude et la pratique du public (des acquéreurs) à l'égard de séries d'*Episodios* considérées comme un tout. Après 1940, d'ailleurs, les tirages se font pour tous les titres, à la même date et au même niveau, ce qui suggère des achats en bloc (pour des bibliothèques par exemple).

<sup>41</sup> Entre 1936 et 1939 on remarque une diminution du rythme qui devient, sauf pour *Trafalgar*, *Cádiz* et *Juan Martín el Empecinado*, inférieur à la moyenne jusqu'en 1939.

Il semble qu'on traite différemment les 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> séries puisque, de la 4<sup>ème</sup>, on réédite à 6.000 exemplaires quatre titres (*La Revolución de Julio*, *O'Donnell*, *Carlos VI en La Rápita* et *La de los tristes destinos*) et, de la 5<sup>ème</sup>, les six titres.

Ces séries un peu oubliées durant la période antérieure (surtout la 4<sup>ème</sup>) semblent mériter à nouveau, sous la République, un certain intérêt. L'épuisement des éditions précédentes coïncide, il est vrai, avec la République, mais la niveau des tirages (6.000 exemplaires) semble indiquer que l'éditeur prévoit un élargissement du marché pour ces séries aussi.

On ne peut cependant dire que le rythme général des E. N. sous la République soit très élevé: la 2<sup>ème</sup> série, pour les titres accessibles, se trouve à peu près au niveau moyen pour 1875-1930 (71 et 83/74) et la 3<sup>ème</sup> presque au niveau de 1898-1936. Cela suppose néanmoins une bonne récupération par rapport à la période immédiatement antérieure.

Il faut aussi considérer à part la 1<sup>ère</sup> série dont le rythme de vente augmente énormément: 145 entre 1928-1929 et 1934-1939 alors que la moyenne entre 1873 et 1939 est de 88, soit plus 65%. Dans cette série *Trafalgar* atteint le rythme record de 266 entre octobre 1934 et janvier 1936 (125 entre août 1932 et octobre 1934, bien au dessus de sa moyenne particulière entre 1873 et 1971 (92) et entre 1873 et 1939 (107) qui se situe déjà bien au dessus de celle de tous les autres titres de Galdós (cf. document n.° 19).

Les rééditions commandées par le Gouvernement espagnol en 1939, en plein siège de Madrid, à une imprimerie sous séquestre (*incautada*), confirment que de tous les *Episodios nacionales*, ce sont ceux ayant trait à la Guerre d'Indépendance qui connurent, par leur actualité, le plus de succès; ils furent, comme le rappelait Rafael Alberti en 1943, «reçus par les soldats, à côté du fusil, avec une faim semblable à celle de pain dans les tranchées, désirés comme un renfort attendu dans l'épuisante bataille»<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> «Un episodio nacional: Girona», reproduit dans *El escritor y la crítica*, Benito Pérez Galdós, Edición de Douglass M. Rogers, Madrid, Taurus, 1973, p. 370.

3.2.1.4. *Le succès des Episodios nacionales de 1873 à 1973.* Le comportement éditorial des *Episodios nacionales* de 1873 à 1973 est, donc, caractérisé par :

1. Une tendance à la baisse de succès des cinq séries jusqu'en 1904-1914, qui sont des années de creux accentué, et à une baisse beaucoup plus rapide dans le cas des 3ème, 4ème et 5ème séries.

2. Une stagnation des 4 dernières séries après 1914-1920 et une croissance de la 1ère jusqu'à retrouver son niveau des premières années.

3. Une réactualisation sous la République, particulièrement sensible pour la 1ère série pendant la Guerre civile, et un renversement total de la tendance sous le Franquisme, avec un déclin général qui affecte beaucoup moins la 1ère série (cf. document 20).

3.2.2. *Le succès des romans*<sup>43</sup>. On a l'habitude à des fins bibliographiques de distinguer dans l'oeuvre romanesque de Galdós les *Novelas de la primera época* (N. P. E.) et les *Novelas españolas contemporáneas* (N. E. C.). Certains spécialistes de Galdós (Casalduero, Montesinos, ou Sáinz de Robles) ont proposé ou établi d'autres critères, mais il faut bien constater que cette classification suggérée par Galdós lui-même ou son éditeur, correspond, du point de vue du succès d'édition, à une nette différenciation. Il faut simplement mettre à part, dans les *Novelas de la primera época*, les cas des trois premiers romans (*La Fontana de Oro*, *El Audaz*, *La Sombra*) qui font partie de la «période historique» définie par Joaquín Casalduero et sur le comportement éditorial desquels on dispose de peu d'informations<sup>44</sup>.

3.2.2.1. *Hiérarchie interne.* On remarque, en effet, une nette différence dans les niveaux et dans la durée du succès entre *Do-*

<sup>43</sup> L'étude des variations conjoncturelles du succès des romans est encore moins facile que dans le cas des E. N., en particulier pour la première réception. Sous le Franquisme, le fait que la maison Hernando ait cédé les droits de reproduction de la plupart des *Novelas españolas contemporáneas* à d'autres maisons d'édition fait que l'étude ne peut porter que sur quelques titres.

<sup>44</sup> Celles qui existent ont été exploitées par Jacques Beyrie, *op. cit.*, p. 73 et 59.

*ña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela* et même *La familia de León Roch* (rythmes au dessus de 40) et tous les autres romans espagnols contemporains (NEC) dont les rythmes de vente sont compris, jusqu'en 1936, entre 17 et 27.

Le document n.° 16 traduit cette différence, dans la longue durée, qui va de 1 à 6 entre *Marianela* et *Tristana* (cas extrême) mais est, en général, de l'ordre de 1 à 3 ou 4 entre *Marianela*, *Gloria* et *Doña Perfecta* et les romans postérieurs à 1880-1881. Pour citer quelques cas: *Marianela* a eu, jusqu'en 1936, un rythme de vente quatre fois plus élevé que *El Doctor Centeno*, *Miau* ou *Torquemada en la hoguera*; *Gloria* a le même avantage sur *Torquemada y San Pedro*, et *Doña Perfecta* a été trois fois plus vendu que *El amigo Manso* ou *Nazarín*<sup>45</sup>.

Cette différence semble s'accroître au fil des années puisque, en 1904-1906, ces différences étaient moindres: l'écart maximum est alors de 1 à 3 et quelque entre *Doña Perfecta* et *El amigo Manso* et *Nazarín* et l'écart moyen de 2 à 2,5; ainsi *Gloria* est pendant ces deux ans vendue deux fois plus seulement que *Realidad* et *Marianela* à peine deux fois plus que *Torquemada en el Purgatorio* (cf. document n.° 17). Ces variations dans la hiérarchie «définitive» sont accompagnées au sein même des NEC par une accentuation des écarts au fil des années.

Il faut remarquer que, à cette époque, on peut déjà apprécier le caractère de «roman de transition» que Donald L. Shaw attribue à *La Familia de León Roch*<sup>46</sup> puisque, bien qu'étant de la même veine que *Gloria* ou *Doña Perfecta*, il annonce une rupture qui se produira, en 1881, avec *La Desheredada* du point de vue esthétique mais aussi éditorial: par rapport à *Marianela*, *Gloria* et *Doña Perfecta*, il a un rythme de vente à peu près deux fois moins élevé: 35 contre 84 en 1904-1906 et 43 contre respectivement 99, 82 et 72 jusqu'en 1936. La bibliométrie confirme donc ce «point critique»<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> On remarquera que cette ligne de partage coïncide avec une différence de prix entre les romans à 2 ptas. et ceux à 3 ptas.

<sup>46</sup> *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1972, p. 205.

<sup>47</sup> *Ibid.*

La politique éditoriale suivie à l'égard des NPE et des NEC traduit bien les disparités existantes entre les deux grandes catégories de romans: tandis que, pour les romans publiés entre 1876 et 1879, les éditions se succèdent rapidement, le rythme se relâche entre *La Desheredada* et *Tormento*, même si l'on remarque une certaine densité d'éditions jusqu'en 1893 (cf. document n.º 8). Après il se passera respectivement 19, 17, 17 et 18 ans avant qu'on ne fasse de nouvelle édition de *La Desheredada*, *El Amigo Manso*, *El doctor Centeno* et *Tormento*.

A partir de *La de Bringas*, la première édition n'est pas suivie d'une autre à court terme: cela veut dire que, sauf pour *Torquemada en la Hoguera* et *Nazarín*, dont on fait une nouvelle édition 9 et 12 ans après la première, il faut attendre 13 ans en moyenne avant de voir une nouvelle édition des romans postérieurs à *Tormento* (15 pour *El Abuelo* et 29 pour *Fortunata y Jacinta*!).

Ce phénomène s'explique-t-il par un tirage plus élevé de la première édition? Les données disponibles ne permettent pas d'envisager l'hypothèse de tirages de beaucoup supérieurs à 5 ou 6.000 exemplaires. D'autre part l'évolution ultérieure des NEC semble confirmer cette tendance à l'obsolescence.

3.2.2.2. *Usure et obsolescence des NEC.* En effet, si pendant la période 1897-1904 la plupart des romans espagnols contemporains accessibles<sup>48</sup> ont, ainsi que *La Fontana de Oro*, des rythmes supérieurs à leur moyenne générale (cf. document 17), la période qui suit leur est beaucoup moins favorable: *La Fontana de Oro* a un rythme de 36 de 1870 à 1931 mais de 33 seulement si l'on prolonge la période de calcul jusqu'en 1936; pour *Fortunata y Jacinta* ces rythmes sont de 33, de 1886 à 1916, de 23, de 1886 à 1929, et de 22, de 1886 à 1932, avec une baisse constante donc. On constate le même phénomène pour *Miau* (44 de 1887 à 1907, 25 de 1887 à 1932, 12 de 1907 à 1935), *Lo prohibido* (24 de 1885 à 1906; 22 de 1885 à 1935) et *Realidad* (25 de 1889 à 1916; 23 de 1889 à 1936).

<sup>48</sup> C'est-à-dire *El amigo Manso*, *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, *Torquemada en la hoguera*, *Realidad*, *Angel Guerra*, *Tristana*, *Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el Purgatorio*, *Torquemada y San Pedro*, *Nazarín* et *Halma*.

Cette tendance générale des NEC est perceptible dans les oeuvres en plusieurs tomes, les derniers ayant un rythme de vente supérieur à celui des premiers. On peut le constater entre 1897 et 1904 à propos de *Fortunata y Jacinta* où pourtant 17 mois seulement séparent la 1ère partie de la 4ème: celle-ci a un rythme de 32, la 3ème de 31, la 2ème de 28 et la 1ère de 27. Le même phénomène affecte *Angel Guerra* dont la troisième partie, publiée 12 mois après la première, a un rythme de 33 contre 27 à celle-ci et 30 à la 2ème. Il s'agit, dira-t-on, de différences minimales sujettes à caution pour les raisons indiquées dans l'introduction. La constance de cette tendance peut néanmoins nous suggérer un phénomène d'usure du roman dont le premier tome est progressivement moins acheté, les premiers acquéreurs poursuivant jusqu'à la fin leur lecture du roman fragmenté en volumes.

La plupart des *Novelas españolas contemporáneas* accessibles<sup>49</sup> restent donc à un niveau léthargique très proche de la mort, après celle de leur auteur survenue en 1920 mais aussi, dans bien des cas, avant, alors que *Gloria* ou *Marianela* retrouvent un rythme plus élevé après 1906.

D'autres romans comme *La Desheredada*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido* ou *Miau* survivent tant bien que mal et ont même des rééditions en 1932 et 1935; leur rythme de vente cependant n'est jusqu'à ces dates que de 12 en moyenne, si l'on se base sur une édition de 4.000 exemplaires en 1906.

*La Familia de León Roch* n'échappe pas non plus à ce courant de désaffection, puisque sa dernière édition en 1939 est celle de 1920 précisément, avec un total d'exemplaires publiés de 30.000.

Cette usure de la majeure partie (certains diront de la partie majeure) de l'oeuvre romanesque de Galdós peut étonner, même si l'on a dans la mémoire des déclarations très défavorables à son oeuvre dès le début du XXe siècle et qu'on sait que les oeuvres lit-

<sup>49</sup> *Realidad*, *Angel Guerra*, *Tristana*, *Torquemada en la Cruz*, *Torquemada en el Purgatorio*, *Torquemada y San Pedro*, *Halma* et *Fortunata y Jacinta*.

téraires ont un taux de mortalité particulièrement élevé. Cela permet de constater, une fois de plus, que l'importance historique et littéraire d'une oeuvre n'est pas directement fonction de son succès d'édition immédiat ni même ultérieur et de tempérer l'enthousiasme quantitativiste des bibliomètres.

3.2.2.3. *Les oeuvres atypiques.* Il existe cependant dans l'oeuvre romanesque de Galdós quelques oeuvres qui ont un comportement atypique et qui connaissent donc un succès d'édition prolongé.

C'est d'abord le cas de *Marianela* dont le rythme de vente croît de façon continue: 76 de 1878 à 1914, 83 de 1878 à 1917, 99 de 1878 à 1932. C'est aussi celui de *Gloria* (76 de 1877 à 1904; 82 de 1877 à 1935), et, de façon peut être plus inattendue, mais à des niveaux nettement inférieurs, de *El Abuelo* (35 de 1897 à 1928 et 38 de 1897 à 1936<sup>50</sup> et de *Misericordia* (35 de 1897 à 1928; 38 de 1897 à 1936; 54 de février 1932 à janvier 1936 et 59 de février 1945 à mars 1972). Comme *Doña Perfecta* (pour laquelle on manque de données interprétables), ces quatre romans sont réédités à intervalle régulier (cf. document n.º 8).

3.2.2.4. *Sous la Deuxième République.* Avec l'avènement de la République, ce courant d'intérêt tout relatif pour l'oeuvre romanesque de Galdós se réveille un peu: douze romans bénéficient, entre 1931 et 1939, de nouveaux tirages: *Gloria* et *Marianela* (4.000 exemplaires en 1935 et 1932 respectivement) et surtout —ce qui du point de vue de l'histoire littéraire est plus intéressant—, les premiers romans espagnols contemporains, ceux de la période «naturaliste» comme *La Desheredada* (1932-1933), *Tormento* (1933), *La de Bringas* (1933), *Lo prohibido* (1935), *Miau* (1935) dont les dernières éditions remontaient à 1906.

Hernando réédite également *Angel Guerra* (1936) et *Nazarín* (1933), mais avec une très grande prudence puisque ces éditions, comme celles des romans précédents, ne sont que de 2.000 exemplaires.

<sup>50</sup> Ce rythme est de 43 en 1904-1906 en raison de la proximité de la parution et peut-être aussi de l'adaptation théâtrale.



Seul *Misericordia* connaît pendant cette période un net regain d'intérêt: avec deux éditions de 2.000 exemplaires en 1932 et 1936, son rythme de vente passe de 30 à 54, quand, depuis 1897, 12.000 exemplaires seulement avaient été mis en vente et qu'aucun nouveau tirage n'avait été fait depuis cette date<sup>51</sup>.

3.2.2.5. *Sous le Franquisme.* Sous le Franquisme, l'étude du comportement éditorial des romans est plus fragmentaire puisqu'Hernando ne continue à éditer que neuf romans<sup>52</sup>. Elle ne manque cependant pas d'intérêt.

Ainsi on devra se demander pourquoi on «ressuscite» *Nazarín*, 36 ans après sa dernière édition de 2.000 exemplaires en 1933, en faisant un tirage de 5.033 exemplaires en décembre 1969? Pourquoi tire-t-on soudain d'*Angel Guerra* 9.168 exemplaires brochés et 2.136 cartonnés en juillet 1972 quand, depuis les 2.000 exemplaires de 1936, aucun nouveau tirage n'avait été fait? Interviennent ici, naturellement, des facteurs extralittéraires tels que le cinéma ou la télévision qui viennent réveiller une demande quasiment inexistante ou du moins latente depuis plus de 30 ans<sup>53</sup>.

Il faut également remarquer les 15.000 exemplaires de *Fortunata y Jacinta* vendus de 1944 à 1971, date à laquelle est faite une nouvelle édition en un seul volume de 6.344 exemplaires; pendant

<sup>51</sup> En 1932, la 4ème partie de *Fortunata y Jacinta* est également rééditée, probablement comme complément à l'édition de 1929. Mais il est étrange qu'aucune nouvelle édition de *Doña Perfecta* n'ait apparemment été faite pendant cette période, alors que le dernier tirage datait de 1927.

<sup>52</sup> On remarquera, d'après la *Bibliografía...* de Manuel Hernández Suárez que c'est précisément de ces romans «léthargiques» que la maison Hernando a cédé les droits de reproduction.

Les éditions faites par Aguilar dans la *Colección Crisol* ne commencent qu'après 1950 et si certains romans sont réédités à plusieurs reprises, ce n'est qu'avec l'édition en livre de poche par Alianza editorial de *La Desheredada* (1967) puis de *Tormento* (1968) qu'un certain regain d'intérêt pour ces romans de Galdós se fait véritablement sentir.

<sup>53</sup> Ver segunda parte de este estudio. La réédition de *El Doctor Centeno* en décembre 1942 (4.000 exemplaires de chacun des deux tomes) est sans doute dû à ce que le roman n'avait pas été réédité sous la République C'est en tout cas une exception à la politique éditoriale d'Hernando qui ne craint pas, en l'occasion, de porter sur la couverture les invraisemblables chiffres de 100.001 et 100.003 (sic).

De *El Abuelo* sont vendus entre 1940 et 1972 5.000 exemplaires (en avril 1972, un nouveau tirage de 3.000 est fait). Ce rythme de vente modeste (13) témoigne néanmoins d'un courant d'intérêt constant.

cette période son rythme de vente atteint 46 et est deux fois plus élevé que celui de 1886-1932<sup>54</sup>. On voit, en particulier, comment l'adaptation cinématographique du roman par Angelino Fons, projetée pour la première fois au début de 1970 fait monter les ventes en flèche: 167 par mois entre 1968 et 1971.

Les 19.000 exemplaires de *Misericordia* vendus d'avril 1945 à mars 1972 (soit un rythme de 59, quand de 1897 à 1930 il n'avait été que de 30) confirment son succès croissant et sa reconnaissance comme «classique». Quant à *La de Bringas*, elle connaît un rythme de 41 de 1952 à 1970 et de 168 de 1970 à 1972, date à laquelle Hernando fait un nouveau tirage de 5.097 exemplaires<sup>55</sup>.

Dans tous ces cas, il faudra probablement rechercher comme pour *Fortunata y Jacinta*, le déclic ou la mesure qui explique le comportement atypique de ces romans.

Car pendant cette période, *Gloria*, dont on n'a vendu que 6.700 exemplaires de 1948 à 1972, a un rythme de 23, presque quatre fois inférieur à celui d'avant 1939 (82), comme si, avec l'avènement de Franco, son message avait cessé d'intéresser<sup>56</sup> et *Marianela* se trouve également bien en dessous du rythme antérieur (52 de 1942 à 1972 contre 99 de 1878 à 1932) avec en plus une tendance constante à la baisse (54 de 1940 à 1950 et 47 de 1954 à 1972).

Curieusement le roman de Galdós le plus publié de 1940 à 1973 semble avoir été *Doña Perfecta*: 28.432 exemplaires de mai 1942 à 1970, soit 4.000 exemplaires de plus que *Trafalgar* pour une période moins longue. Cela donne un rythme de 85, avec une tendance à l'augmentation (54 de 1942 à 1956 et 95 de 1956 à

<sup>54</sup> Ce rythme est de 22. Entre 1944 et 1952, il est de 31. A ces chiffres il faudrait ajouter les tirages, non connus, des six éditions faites en Argentine, entre 1942 et 1953, par Losada et Espasa Calpe.

<sup>55</sup> Un nouveau tirage de 8.000 exemplaires est fait en 1972. A ces chiffres il faut ajouter les quatre éditions faites en Argentine par Losada entre 1939 et 1955.

<sup>56</sup> La première réédition de *Gloria* sous le Franquisme n'a lieu qu'en 1948: les 4.000 exemplaires imprimés en juin 1936 auraient donc mis douze ans à se vendre (rythme de 28). Ne faut-il pas plutôt penser à des problèmes de censure?

1970). Comment expliquer ce traitement différent fait à *Gloria* et à *Doña Perfecta* sous le Franquisme? Est-ce un problème de message ou bien plutôt de programmes scolaires ou universitaires? Quoi qu'il en soit, pour une œuvre réputée classique, on ne peut dire que la consommation ait été particulièrement forte tout au long de ces presque 30 ans.

3.2.2.6. *Caractéristiques du succès des romans de Galdós. A propos des Novelas de la primera época et des Novelas españolas contemporáneas*, on peut donc remarquer:

1. Une différence très marquée, de l'ordre de 1 à 3 ou 4, entre le succès global de *Doña Perfecta*, *Gloria* et *Marianela* et celui de tous les autres romans.

2. Une tendance à l'obsolescence de plus en plus rapide et accentuée pour les *Novelas españolas contemporáneas*, certaines d'entre elles étant dans un état léthargique après et, dans beaucoup de cas, dès avant la mort de leur auteur.

3. Le succès relatif croissant de *Marianela* au fil des ans et la spectaculaire progression de *Misericordia* après la République.

4. La stabilité et la permanence des tendances avec une légère modification dans le sens positif sous la Deuxième République et un sens plutôt négatif (à l'exception de *Doña Perfecta*) sous le Franquisme<sup>57</sup>.

3.2.3. *Les œuvres pour le théâtre*. Les chiffres de tirage ne sont pas, on le sait, les meilleurs indicateurs de succès d'une

<sup>57</sup> Pour la période franquiste, il faut cependant tenir compte des nombreuses éditions faites en Argentine par Losada ou Espasa Calpe à partir de 1939 et qui témoignent de la permanence d'un certain marché pour les *Novelas españolas contemporáneas*, y compris en Espagne, puisque durant les premières années du franquisme, étant donné la désorganisation du pays, le manque de papier, etc., ce sont les éditions sud-américaines, argentines en particulier, qui ont approvisionné le marché espagnol. Ainsi de *El Amigo Manso* il existe quatre éditions sud-américaines entre 1939 et 1954, en plus de celle faite par Aguilar en 1951.

œuvre théâtrale; dans le cas de Galdós aussi, il existe d'autres sources pour l'apprécier<sup>58</sup>.

Il ne faut cependant pas oublier que les succès des représentations a des retombées éditoriales, surtout à une époque où le théâtre était un phénomène beaucoup plus multitudinaire qu'aujourd'hui, le public de province cherchant à prendre connaissance de l'œuvre avant même qu'elle puisse y être représentée.

On en a l'illustration avec le succès d'*Electra*.

**3.2.3.1. Le succès d'*Electra*.** Cette pièce représentée en 1901, dans une atmosphère de scandale et d'anticléricalisme, passionna l'opinion —on le sait— pendant un bon moment, et les conséquences sur la vente de sa version imprimée sont évidentes<sup>59</sup>.

C'est ainsi qu'au palmarès des œuvres de Galdós, *Electra* figure en troisième position du point de vue des rythmes de vente. Cela s'explique, non par la durabilité de cette œuvre, mais par le fait qu'en 57 jours, de février à mars 1901, on en a vendu 27.000 exemplaires (c'est-à-dire presque autant que de *Marianela* de 1878 à la même date!)<sup>60</sup>, soit un rythme de 473 exemplaires par jour; beaucoup plus que *Pequeñeces*, le dernier succès d'édition retentissant, 10 ans auparavant.

<sup>58</sup> Par exemple, les chiffres de recettes de différentes représentations, des coupures de presse et de multiples lettres de spectateurs qui permettent de mettre en oeuvre une méthode inspirée de celle pratiquée par Noël Salomon, René Andioc, Jean Sentaurens, Jean Mouyen, François Surda, etc.

<sup>59</sup> Autant il est difficile de cerner le phénomène de la lecture d'oeuvres dramatiques (avant ou après avoir vu la représentation, après lecture d'une critique, etc.) —il ne faut cependant pas oublier la clientèle que représentent les professionnels du théâtre—, dans le cas d'*Electra*, on voit très bien que les gens se sont précipités sur l'œuvre imprimée à la suite des échos nombreux qu'ils avaient pu lire dans la presse, l'occasion de voir la pièce représentée ne venant que plus tard, pour une partie d'entre eux seulement. Cette pratique reste néanmoins limitée, en raison des réticences du public à l'égard de la lecture de formes dramatiques, y compris des romans dialogués, comme le confirme, d'une certaine façon, cette observation de M. H. de Cámara à propos de *La Loca de la casa*: «un librero me dijo hace días que no había vendido ningún ejemplar del libro pues alguno que lo veía lo dejaba porque era comedia» (Lettre du 16-02-1893 à Galdós (don Prisco). Archives de la Casa-Museo Pérez Galdós).

<sup>60</sup> Pour donner un ordre d'idées, on dit que *Nana* a été vendu à 55.000 exemplaires le jour de sa parution. Sur les tirages des romans de Zola, voir Becker (Colette), *Trente années d'amitié. Lettres de l'éditeur Georges Charpentier à Emile Zola. 1872-1902*, Paris, P. U. F., 1980.

Ensuite, entre avril 1901 et 1903, le rythme tombe à 208 par mois (moins déjà que *Mariucha* à la même date), puis à 10 entre 1903 et 1920 et est de 13 entre 1920 et mars 1933 où un nouveau tirage de 4.000 exemplaires est effectué<sup>61</sup>.

Avec la configuration du succès —éphémère— d'*Electra*, on voit donc la nécessité de ne pas se contenter, pour une bibliométrie, du succès de chiffres globaux qui peuvent conduire à des erreurs d'appréciation graves.

3.2.3.2. *Les autres œuvres dramatiques.* Pour les autres œuvres, il ne se produit rien de comparable: *Realidad* atteint, 26 ans après sa première publication, le chiffre de 6.000 exemplaires imprimés (mais non forcément vendus). *La Loca de la Casa* au bout de 22 ans en est à 9.000 exemplaires et *Mariucha*, représentée et publiée en 1903, à 7.000 en 1921. De *La de San Quintín*, on a fait quatre éditions entre 1894 et 1906 et de *La Fiera*, trois de 1897 à 1920, mais on sait que pour les œuvres dramatiques les éditions étaient en général de 2.000 exemplaires (3.000 au maximum) et les rythmes de vente ne sont pas conséquent pas très élevés.

D'après les données partielles disponibles, on voit ainsi que *Realidad* a, entre 1897 et 1904, un rythme de 7 et entre 1904 et 1906 de 2. Les rythmes de *La loca de la casa*, *La de San Quintín*, *Voluntad* et *Doña Perfecta* sont semblables ou inférieurs entre 1897 et 1904 à ce qu'on peut déduire de la date de leur réédition<sup>62</sup>.

Entre 1904 et 1906, le rythme de vente que connaît *La Fiera* (3) est bien au dessous de celui des romans en général, ce qui nous donne une mesure du succès éditorial des œuvres dramatiques, de façon courante.

<sup>61</sup> Ces calculs sont faits à partir des indications sur les tirages successifs publiés dans la *Relación de impresiones* de la 3e édition. Il faut signaler également les éditions faites en 1901 en Argentine et au Mexique et les traductions en portugais et en hollandais cette même année. *Electra* semble être la seule pièce de Galdós à avoir été traduite du vivant de Galdós.

<sup>62</sup> Les 432 exemplaires de *La loca de la casa* existant en 1897 sont épuisés en 1904, mais on n'en fait une nouvelle édition qu'en 1905, signe que la demande n'est pas très forte. On constate la même chose à propos de *La de San Quintín*, *Voluntad* et *Doña Perfecta* également épuisés en janvier 1904, mais dont les nouvelles éditions ne sont faites respectivement qu'en 1906, le 7-07-1907 (2.027 exemplaires) et en 1906.

Si l'on observe le comportement des œuvres postérieures, dont la première représentation est encore récente en mai 1904, on voit à propos de *Mariucha*, par exemple, que si, de juillet 1903 au 15 janvier 1904, 2.981 exemplaires sont vendus (rythme de 426), de la nouvelle édition de 1.000 exemplaires faite en 1905 il reste encore, en mai 1906, 816 exemplaires, ce qui indique clairement une rupture dans le rythme de vente et permet d'estimer les lecteurs inconditionnels de l'œuvre dramatique de Galdós à une dizaine de milliers, toujours si l'on applique le coefficient de 3,5 au nombre d'exemplaires achetés<sup>63</sup>.

Quant à *Bárbara* et *Amor y ciencia* qui sont toutes les deux de 1905, leur succès immédiat semble avoir été bien moindre, en particulier pour *Bárbara*, puisque, si on estime que le tirage de la première édition a été de 3.000 exemplaires, le rythme est de 46 pour *Bárbara*, pendant les treize premiers mois et de 148 pour *Amor y ciencia* durant les six premiers. A partir de *Bárbara*, on observe d'ailleurs que les nouvelles œuvres dramatiques de Galdós éditées par Hernando ne connaissent pas de rééditions: pourtant le niveau de tirage reste identique et baisse même dans certains cas: 1.000 exemplaires pour *Casandra* en 1910 (avec une édition ultérieure de 2.000, mais en 1926), 3.000 pour *Celia en los infiernos* (1913) et *Alceste* (1914), 4.000 exceptionnellement pour *El tacaño Salomón* (1916), mais 1.000 seulement pour *Santa Juana de Castilla* (1918).

Il est dommage que les données concernant *El abuelo*, qui semble avoir connu un certain succès sur les planches, ne permettent pas d'apprécier un comportement éditorial marqué par des rééditions en 1913 et 1917 du ... roman, car le succès du drame semble avoir bien davantage profité à la version romanesque qu'à la version dramatique.

3.2.3.3. *Le comportement éditorial des œuvres dramatiques.* Pour cette partie marginale de l'œuvre imprimée de Galdós, on peut dire que:

<sup>63</sup> Les données concernant *Alma y vida* (2.916 exemplaires en magasin au 15-01-1904) ou sont fausses, ou se rapportent à une édition postérieure à celle de 1902, la seule recensée par M. Hernández Suárez, ou supposent un tirage beaucoup plus important que d'habitude.

1. Mis à part le cas exceptionnel d'*Electra*, les œuvres dramatiques imprimées ne représentent pas un grand volume d'exemplaires et n'ont pas connu de succès d'édition (même à court terme)<sup>64</sup>.

2. Leur rythme de vente, pour autant qu'on puisse l'apprécier, semble être assez élevé mais chute de façon vertigineuse jusqu'à l'obsolescence de l'œuvre imprimée, quand bien même les représentations continuent.

3. Le succès d'édition semble avoir été de plus en plus faible de 1892 à 1918 et il serait intéressant de vérifier cette tendance par la mesure de la fréquentation.

3.3. *La bourse des valeurs galdosiennes.* Dans l'œuvre de Galdós on peut, de son vivant, distinguer deux grands groupes auxquels correspondent deux comportements éditoriaux bien différenciés (cf. document 20):

1. Le premier groupe comprend la production romanesque des années 1873 à 1880 (1ère et 2ème séries des *Episodios, Doña Perfecta, Gloria, Marianela* et *La Familia de León Roch*; les autres œuvres sont difficilement saisissables) dont le succès initial, comparable à celui d'autres œuvres de l'époque, s'amenuise lentement jusqu'en 1904-1914 avec une différence entre le niveau de départ et le niveau d'arrivée de 3 à 1.

2. Le second englobe la production postérieure à 1880: les *Novelas Españolas Contemporáneas*, avec des niveaux de départ semblables à ceux des romans du premier groupe, tombent très rapidement à des niveaux bien inférieurs, jusqu'à la léthargie; les trois dernières séries d'*Episodios nacionales*, à partir de niveaux de départ plus élevés que ceux du premier groupe, tombent très

<sup>64</sup> C'est ce que dit très crûment à Galdós (don Prisco dans la correspondance) son éditeur M. H. de Cámara, dans une lettre du 6 mai 1893 où il fait un bilan très pessimiste de la marche de sa maison d'édition: «*Realidad* (drama) no ha cubierto gastos. *La loca...* (comedia), de ninguna de las dos se han cubierto gastos y algunos librereros han devuelto los ejemplares remitidos por no ser novelas y no tener compradores» (Archives de la Casa-Museo Pérez Galdós).

rapidement au dessous de la moyenne du premier groupe; quant à la production dramatique qui est un cas un peu à part, à partir de niveaux bas, elle tombe rapidement dans l'obsolescence.

Après la mort de Galdós, le premier groupe bénéficie d'un certain regain de succès, la première série des E. N. en particulier, tandis que le seconde groupe, sauf cas exceptionnels et quelques variations, positives sous la Deuxième République, négatives sous le Franquisme, se maintient à son faible niveau de succès. Les années 1970 annoncent un regain général qui bénéficie proportionnellement plus au second groupe.

Il n'en reste pas moins que le succès le plus grand et le plus durable de Galdós lui vient de sa production de cinq à sept années seulement.

De cette manifestation commerciale du succès objectif de Galdós, se dégagent deux grandes lignes de force: une évidente hiérarchisation précoce des valeurs au sein même de son œuvre et une fluctuation de ces mêmes valeurs dans la longue durée.

Il faut maintenant essayer d'expliquer et d'interpréter ces deux tendances.





# Documentos relativos a Juan Nicolás Böhl de Faber en el Ministerio Español de Asuntos Exteriores

GUILLERMO CARNERO  
*Universidad de Alicante*

Se trata de veintiún documentos a los que no pude tener acceso en el momento de escribir mi libro de 1978 sobre los Böhl de Faber<sup>1</sup>, ya que no aparecen en el Catálogo del Archivo del Ministerio de Exteriores<sup>2</sup>. Conciernen a dos episodios concretos de la biografía de Juan Nicolás Böhl: su matrimonio y sus cargos consulares en España. Llamaré documentos de la *serie A* a los tocantes al primero, y de las *series B* y *C* a los concernientes al segundo.

<sup>1</sup> *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia, Universidad, 1978.

<sup>2</sup> M. Santiago Rodríguez, *Los manuscritos del Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores*. Madrid, Min.º Exteriores, 1974. Por D. Francisco Aguilar Piñal tuve la primera noticia de la existencia en dicho Ministerio de documentos relacionados con Böhl, y, a decir verdad, la cosecha ha sido más abundante de lo que en principio pudo pensarse. Me ha sido posible acceder a ellos gracias a una intervención personal de D. Ernesto Lluch, Ministro de Sanidad, ante D. Fernando Morán, Ministro de Asuntos Exteriores. D. Luis Jessen, del gabinete de este último, se encargó de localizarlos y ponerlos a mi alcance. Conste aquí mi agradecimiento a todos ellos y al Sr. Morán por autorizarme no sólo a manejarlos, sino a reproducirlos.

## Serie A

En mi libro citado, pág. 73, se dice:

[Juan Nicolás Böhl] casó con Francisca de Larrea el 1-2-1796, como certifica el *Poder para testar* de 1819 en su pág. 5, y el Certificado de matrimonio publicado por Montoto.

Dicho *Poder para testar* consta en la bibliografía de la misma obra, págs. 302-303, sección Manuscritos, subsección Fondos Archivo Osborne, epígrafe Documentos biográficos, y viene así descrito:

Poder para testar, en papel sellado, 5 pliegos + 1 sin sellar, concedido por D.<sup>a</sup> Francisca a su esposo, y en su defecto a D. Pedro Smitds y D. Juan José Beretarrechea, el 18-9-1819. Es copia del documento original, extendido por el notario Bernardo de La Calle en la misma fecha.

Dice D.<sup>a</sup> Francisca en págs. 4-5 del *Poder*:

Contraxe mi Matrimonio legítimamente en esta mencionada Ciudad, con el memorado D. Juan Nicolás Bohl, al que intervino dispensación Pontificia mediante a que entonces era aquél de Religión Protestante, cuyo Consorcio se verificó en primero de febrero del año pasado de mil setecientos noventa y seis ...

El *Versuch...* de Elisa Campe (1858) es muy impreciso al respecto<sup>3</sup> y lo mismo Pitollet<sup>4</sup>. Las *Notas Históricas-genealógicas y heráldicas...* del Archivo Osborne tienen en cuenta la dispensa y dan la fecha correcta<sup>5</sup>, basándose en el certificado de matrimonio que publicó y perdió Montoto<sup>6</sup>.

La serie A consta de los siguientes documentos:

- A.1. Instancia dirigida por Juan Nicolás Böhl, Francisca de Larrea y Francisca de Aherán (su madre) al Rey, con fecha 1 de septiembre de 1795, solicitando gestión de dis-

<sup>3</sup> Anónimo [Elisa Campe], *Versuch einer Lebensskizze von Johann Nikolas Böhl von Faber...*, s.l. [Leipzig], 1858, p. 20.

<sup>4</sup> *La querelle caldéronienne...*, París, Alcan, 1909, p. 13.

<sup>5</sup> *Notas...* p. 78. Ver *Los orígenes...*, p. 305.

<sup>6</sup> S. Montoto, *Fernán Caballero (Algo más que una biografía)*. Sevilla, 1969, pp. 10-11, n. III.

pensa pontificia, por disparidad de cultos, para contraer matrimonio.

- A.2. Adjunta a la anterior, fecha 31 de agosto, fe de muerte de Antonio Ruiz de Larrea, padre de la novia, que explica la ausencia de la firma del difunto en la instancia.
- A.3. Oficio de Godoy a Azara, 20 de octubre de 1795, ordenando gestionar la dispensa.

Se observará en A.1. y A.3. que Böhl se hizo pasar por sueco y fue presentado por el Cónsul de Suecia ante las autoridades españolas. La superchería tiene sin duda su justificación en la conflictiva situación internacional entre Alemania, España y Francia en aquel año de 1795 que iba a presenciar los Tratados de Basilea.

## Series B y C

En mis *Orígenes...*, págs. 75-76, acepté las conclusiones de Dornhof<sup>7</sup> en cuanto a los nombramientos consulares: 7 de enero de 1804 y 22 de enero de 1816. Tuve además en cuenta la solicitud por Böhl, conservada en el Archivo Osborne, del apellido nobiliario Von Faber, procedente del segundo matrimonio de su madre. La instancia es de 13 de febrero de 1806; y entre los documentos adjuntos a ella se encuentra copia de la patente extendida por el Senado de Lubeck, nombrándolo el 7 de enero de 1804 Cónsul Hanseático en Cádiz, nombramiento admitido en el Acta Imperial de concesión del título solicitado, 8 de abril de 1806. Según esta patente y los documentos que reproduzco más adelante, está equivocada Elisa Campe<sup>8</sup> al situar los nombramientos en 1802 y 1807, y lo mismo Pitollet<sup>9</sup>, que copia del *Versuch...* en este punto.

<sup>7</sup> J. Dornhof, *Johann Nikolaus Böhl von Faber...*, Hamburgo, Seminar für romanische Sprachen und Kultur, 1925, p. VI.

<sup>8</sup> *Versuch...*, p. 41.

<sup>9</sup> *Querelle...*, p. 22.

A la vista de los documentos que ahora publico, mis primitivas conclusiones y las aportaciones historiográficas en que me basé han de ser matizadas. En realidad, Juan Nicolás fue nombrado Cónsul Hanseático en 1804 y revalidado en 1816, en un primer momento por Hamburgo y posteriormente por Bremen y Lubeck. Los documentos de la serie B se refieren a lo primero, los de la serie C a lo segundo. Son los siguientes:

- B.1. Oficio del Embajador Hanseático a Pedro Cevallos, 3 de abril de 1804; acompaña carta latina (y su copia) al Rey de España, y Patente de nombramiento, 7 de enero de 1804, de Cónsul de Hamburgo, Bremen y Lubeck, y solicita el exequatur real.
- B.2. Adjunta a la anterior, carta latina (y copia) mencionada.
- B.3. Borrador de oficio de Cevallos al Secretario de la Junta de Comercio, 5 de abril de 1804, ordenando informe sobre dicho nombramiento.
- B.4. Borrador de oficio de Cevallos al Embajador Hanseático, 7 de junio de 1804, remitiendo el exequatur y devolviendo la Patente.
- C.1. Nota sin fecha ni firma (ha de ser 1815, y la letra parece de Böhl) solicitando confirmación del nombramiento consular y la pertinente gestión del Ministerio español de Estado. Con diligencia de Cevallos.
- C.2. Borrador de oficio de Cevallos al Embajador español, 18 de diciembre de 1815, ordenando dicha gestión.
- C.3. Oficio del Embajador a Cevallos, 18 de enero de 1816; acompaña copia de otro del Síndico de Hamburgo, que confirma el nombramiento de Böhl por dicha ciudad y anuncia el envío de nueva Patente y las gestiones en curso y todavía no resueltas ante Bremen y Lubeck.
- C.4. Nota interna, resumen del oficio anterior. Anotación de Cevallos.
- C.5. Copia del oficio del Síndico de Hamburgo al Embajador, 18 de enero de 1816.

- C.6. Oficio del Embajador a Cevallos, 27 de enero de 1816, remitiendo la Patente hamburguesa.
- C.7. Nota interna, resumen del oficio anterior.
- C.8. Oficio de Cevallos a Manuel del Burgo, 20 de febrero de 1816, ordenando informe sobre el nombramiento. Con diligencia de la Junta de Dependencias de Extranjeros.
- C.9. Borrador del oficio anterior.
- C.10. Oficio del Embajador a Cevallos, 9 de marzo de 1816, adjuntando Patentes de Bremen y Lubeck.
- C.11. Nota interna, resumen del oficio anterior. Con diligencia de Cevallos.
- C.12. Oficio de Cevallos a Manuel del Burgo, 29 de marzo de 1816, ordenando informe sobre el anterior nombramiento. Con la misma diligencia que C.8.
- C.13. Borrador del oficio anterior.
- C.14. Oficio del Gobernador de Cádiz a Manuel del Burgo, 14 de abril de 1816, informando sobre los nombramientos.

No desarrollo en la transcripción abreviaturas de lectura evidente (Sn., Dn., dn., D.<sup>a</sup>, Exmo., Excmo., Sor., Sra., V.E., V.S., V.I., S.M., V.M., &<sup>a</sup>). Modernizo puntuación y acentuación.

Quiero dar las gracias a la profesora de Paleografía de la Facultad de Letras de Alicante, Dra. María Luisa Cabanes, por la ayuda que me ha prestado al descifrar algunas abreviaturas de escribano.

**A.1.**

**[Quarenta maravedís.]**

[Sello]

**[SELLO CUARTO, QUARENTA  
MARAVEDÍS, AÑO DE MIL SETECIENTOS NOVENTA  
Y CINCO.]**

Señor:

Dn. Juan Nicolás Bohl, de Extracción Sueca, vezino y del Comercio de la plaza de Cádiz, y D.<sup>a</sup> Francisca Xaviera Ruiz de Larrea, huérfana de padre que fue dn. Antonio Ruiz de Larrea, según consta por la fe de muerto que acompaña a esta venerente Súplica, y D.<sup>a</sup> Francisca Aherán y Molone, Madre de la susodicha, a los *Reales Pies* de V.M. con la más profunda veneración hazen presente que los dos primeros han tratado contraer Matrimonio, el cual es de ygal interés a ambos. La diferencia en los dogmas de la Religión Cathólica que profesa la D.<sup>a</sup> Francisca Xaviera, a la Lutherana que sigue el primero, requiere para celebrarlo legítimamente Dispensa Pontificia. Y a fin de dirigir la oportuna instancia con esperanza de su logro:

Suplican mui humildemente a V.M. se digne, concediendo su licencia y Protección, mandar a Su Embaxador en la Corte de Roma pida Dispensa correspondiente para que los que representan contraygan Matrimonio baxo aquellas Condiciones que el Zelo y la alta prudencia de Su Santidad estime necessarias y que en semejantes casos se acostumbran, y dignándose también V.M. mandar expedir la competente Real Orden en que se encargue su execución y cumplimiento a las Personas a quienes corresponda.

Así lo esperan de la piedad de V.M.

Cádiz y 1 de Septiembre 1795.

A Los *Reales Pies* de V.M.

Juan Nicolás Bohl [rubricado]  
Francisca Xaviera Ruiz De Larrea.  
Francisca Aherán y Molone [rubricado]

**A.2.**

**[Quarenta maravedís.]**

[Sello]

**[SELLO CUARTO, QUARENTA  
MARAVEDÍS, AÑO DE MIL SETECIENTOS NOVENTA  
Y CINCO.]**

Yo el Doctor Don Antonio de Borica, Presbytero y Colector de la Parroquia de N. Sra. del Rosario de esta Ciudad: Certifico que en el Libro primero en donde se toma razón de las Personas que han fallecido en esta Parroquia, al folio secenta y cinco, se halla una partida que copiada a la letra es como se sigue =

En Cádiz, Sábado día siete de Septiembre de mil setecientos noventa y tres, se enterró por la mañana en el Convento de Sn. Agustín, con oficio de medias honras con Música, dn. Antonio Ruiz de Larrea, de edad de setenta y seis años, natural del Lugar de Mendio-la, Provincia de Álaba en Viscalla, de estado casado /con/ D.<sup>a</sup> Francisca Xaviera Aherán. Hizo *disposición* ante dn. Manuel Saenz, *escribano público* y del número de esta Ciudad, el día treinta de Agosto próximo anterior. Murió el día seis de dicho Mes y Año, habiendo recibido los Santos Sacramentos. Vivía en la Calle de Ahumada, y lo firmé ut supra. = Dor. Dn. Antonio de Borica -----

Concuerta con su original, que queda en la Colecturía de la referida Parroquia, a que me refiero, y para que conste donde convenga, doy la presente en Cádiz a treinta y un días del Mes de Agosto de mil setecientos noventa y cinco años.----- Dor. D. Antonio de Borica [rubricado]



### A.3.

Excmo. Sor.:

El Cónsul *General* de Suecia ha acudido al Rey con el adjunto memorial en que D. Juan Nicolás Bahl, de nación sueco, vecino y del Comercio de la Plaza de Cádiz, y D. Francisca Xaviera Ruiz de Larrea, solicitan *que* el Papa les dispense los impedimentos de disparidad de culto con que se hallan, para llevar a efecto el matrimonio *que* tienen contratado; y lo remito a V. E. de Orden de S. M. para que impetre la citada dispensa y me la remita, si Su *Santidad* tubiese a bien concederla, con una nota de su coste, o incluyéndola en la Lista de las *que* se dirigen a D. Josef de Resa como se acostumbra, según parezca a V.E. Dios *guarde* a V. E. *muchos años*. Sn. Lorenzo 20 de Octubre de 1795.

El Príncipe de la Paz [rubricado]

Excmo. Sor. D. José Nicolás de Azara.

[Vuelto:

Sn. Lorenzo 20 de Octubre 1795

El Sor. Príncipe de la Paz

Dispensa matrimonial para dn. Juan Nicolás Bahl Sueco]

## B.1.

**A la Junta de comercio y véase la práctica observada con estas cartas del Senado de Lubec**

*fecha a la Junta de Comercio en 5 de Abril de 1804*

### NOTE

el recibo  
[letra de Cevallos]

*fecha 5 de Abril de 1804*

*No se responde a las cartas Credenciales, conque parece no debe tratarse éstas con mayor atención pues no tienen ni aun aquella calificación.*

*Remitida la patente al Señor Ministro en 7 de Junio de 1804.*

Etant décédé à Cadix le Sieur *Jean Auguste Riess*, consul des Villes Anséatiques, le Sénat de Lubec en sa qualité de Directoire de la Confédération Anséatique a nommé pour son successeur le Sieur *Jean Nicolas Bohl*, Négociant Hambourgeois établi dans la dite Place, et a fait parvenir au soussigné Ministre Résident la lettre ci-jointe pour le Roi, accompagnée de la copie & de la Patente ordinaire, avec ordre de présenter la première à Sa Majesté Catholique & les secondes à Son Excellence Monsieur de Cevallos, Ministre & Premier Secrétaire d'État, en le suppliant de vouloir bien proposer au Roi de daigner munir la dite Patente de son *Royal Exequatur*; le Sénat, espérant que nulle circonstance ne s'oppose à cette nomination, il se flatte que le choix que les Villes Anséatiques ont fait du Sieur Bohl trouvera l'approbation de Sa Majesté Catholique & de son Ministère.

Le soussigné, se trouvant indisposé et ne pouvant avoir l'honneur de se mettre aux Pieds du Roi pour Lui présenter la lettre du Sénat, il prend

la liberté de supplier Son Excellence Monsieur de Cevallos de vouloir bien s'en charger, et dans la persuasion qu'aucun empêchement ne sçauroit se présenter qui pourroit mettre de l'obstacle à l'expédition de l'*Exequatur*, le soussigné ose prier Son Excellence d'avoir la bonté de donner cours à cette affaire pour que le nouveau Consul soit au plustôt mis en état de remplir ses fonctions sur le pied ordinaire.

Le soussigné ayant au surplus l'honneur de réitérer à Son Excellence les assurances de sa haute considération & de son dévouement respectueux.

Charles Andreoli [rubricado]

Madrid, le 3 Avril 1804

A S. E. Monsieur de Cevallos, Ministre et Premier Secrétaire d'État de Sa Majesté Catholique, &c. &c.

[Vuelto:

3 Avril 1804

El Ministro de las Ciudades Anseáticas

Patente de Cónsul en Cádiz al Sor. Nicolás Bohll, comerciante hamburgués.]

## **B.2.**

### **AUGUSTISSIME ac POTENTISSIME REX CATHOLICE, DOMINE LONGE CLEMENTISSIME**

Inter plurima insignis gratiae atque clementiae documenta, quibus SACRA REGIA CATHOLICA MAIESTAS VESTRA, EIUSQUE Praedecessores divae memoriae nobis, civitatibus nostris earumque comerciis per longissimi temporis tractum benigne prospicere voluerunt, exstat quoque concessa nobis facultas, in nostram nostrorumque mercatorum utilitatem, Consules Hanseaticos in emporiis Regni Hispanici constituendi.

Quum igitur post mortem Ioannis Augusti Riess, Consulis huc usque Hansae Teutonicae in portu Gaditano eius provinciam, viro nobili, Ioanni Nicolao Böhl, mercatori, demandavimus ad Solium REGIAE MAIESTATIS VESTRAE CATHOLICAE submissa deponimus vota, velit ILLA humillimo nostro desiderio gratiosissime annuere, itaque dictum nunc in portu Gaditano constitutum consulem nostrum probare et admittere, illique in nostris nostrorumque negotiis plenam fidem tribuere, nec non Summis Regni SUI Ministris, Praefectis Provinciarum Civitatumque Rectoribus in mandatis dare, ut illum hoc Consulis munere libere defungi sinant et patrocinio benevole suscipiant, quoties auxilia eorum implorare ipsi contingeret.

Quod quidem novum eximiae Regiae erga nos benevolentiae documentum summa semper animi devotione colemus, Deum Optimum Maximum, ut SACRAM REGIAM CATHOLICAM MAIESTATEM VESTRAM omnigena Regia felicitate cumulet et in seros usque annos salvam servet et incolumem, ferventissime obstestantes, nos denique et nostras civitates submissima mente prolixae REGIAE MAIESTATIS VESTRAE gratiae de meliori commendantes.

SACRAE REGIAE CATHOLICAE MAIESTATIS VESTRAE

devotissimi  
Consules et Senatores  
Civitatum Lubecae, Bremae et Hamburgi.

Dabamus  
sub sigillo  
Civitatis Lubecae,  
quo in rebus Hanseaticis  
uti consuevimus  
die VII Ianuarii  
M D C C C I V.

### B.3.

Al *Secretario* de la *Real Junta* de Comercio y moneda.  
Aranjuez 5 de Abril de 1804.

Adjunta remito a V.S. de Real orden una Patente de Cónsul que me ha enviado el Sor. Ministro Residente de las Ciudades Anseáticas, por la que, /y por fallecimiento de Dn. *Juan* Augusto Rhiess/, el Senado de Lubec, como Directorio de la Confederación Anseática, nombra por Cónsul/de dichas Ciudades/en Cádiz a Dn. *Juan* Nicolás Böhl, comerciante Hamburgués establecido en dicho Puerto afin de que, examinando esa *Real Junta* de comercio y moneda la expresada Patente, consulte a S. M. lo que tenga por conveniente. *Dios* guarde &a.

#### **B.4.**

Al Sor. *Ministro* Residente de las Ciudades Anseáticas.  
Aranjuez 7 de Junio de 1804.

Muy Sor. mío: Remito a manos de V.S. el adjunto Regis Exequatur para que Dn. Juan Nicolás de Böhl pueda ejercer las funciones de Cónsul de las Ciudades Anseáticas en Cádiz, en consecuencia de la solicitud que a este efecto me dirigió V. S. en 3 de Abril último, acompañando el nombramiento que de dicho sugeto ha hecho el Senado de Lubec como Directorio de la Confederación Anseática, cuyo documento devuelvo igualmente a V.S. para el uso correspondiente, hallándose ya evacuadas las formalidades de uso por este Ministerio.

Aprovecho &a.

D. Juan Nicolás Bohl, vecino de Cádiz desde 1785 y Cónsul de las Ciudades Hanseáticas reconocido por el Sor. D. Carlos IV en 6 de Junio de 1804, desea ser confirmado en este empleo por el Senado nuevamente formado de dichas Ciudades, a cuyo fin conducirían sin dilación alguna un par de renglones del Sor. Ministro de estado manifestando que la continuación de dicho Bohl en este Consulado le sería agradable.

Es pues el empeño procurar una esquila de dicho Sor. Ministro dirigida al Sor. de Arriaza o al mismo Bohl, con la expresión que la confirmación del dicho Bohl en su empleo sería de su satisfacción y del agrado de S.M., por conceptuarle addicto a la Nación Española y a su legítimo gobierno.

Si se añadiese que todas las distinciones que el Senado confiriese a dicho Bohl en la carrera diplomática serían bien vistas, podría ser para él de utilidad.

**Dígase a Yznardy que le recomiende**  
[letra de Cevallos]  
*fecha 18 de Diciembre según minuta*



## C.2.

D. Juan Nicolás Bohl, vecino de Cádiz desde el año 1785 y Cónsul de las Ciudades Anseáticas en aquella Plaza, reconocido en 6 de Junio de 1804, desea ser confirmado en su destino por el actual gobierno de dichas Ciudades.

La conducta de este sujeto en la pasada época le hace acreedor a todas las consideraciones que pueda dispensarle ese gobierno, a cuyo efecto le recomendará V. S. eficazmente.

Dios guarde a V. S. *muchos años*. Madrid 18 de diciembre de 1815.

Sor. D. José Yznardi.

### C.3.

#### EXMO. SEÑOR :

MUY SEÑOR MÍO: Luego que llegó a mis manos el oficio de V.E. de 18 del mes próximo pasado, no perdí un momento en dar quantos pasos eran oportunos para conseguir que este Gobierno confirmase a Don Juan Nicolás Böhl en su anterior destino de Cónsul en Cádiz. Por la copia adjunta de un oficio que me ha escrito el Síndico, se servirá V.E. ver que el Senado accedió inmediatamente a los deseos que le manifesté. Verbalmente se me ha ofrecido que en breves días se me entregará la Patente a favor de Böhl, y luego que la reciba la remitiré a V.E. sin pérdida de tiempo.

Como las tres Ciudades Anseáticas no están acordes en el sistema de sus relaciones exteriores, me resta el dar los mismos pasos con los Senados de Lubeck y Bremen, lisongeándome que el resultado será igualmente favorable.

Deseoso que S.M. y *Altezas* disfruten la más completa salud, reitero a V.E. la expresión de mi respeto, y ruego a Dios *guarde* su vida *muchos años*. Hamburgo, 18 de Enero de 1816.

Excmo. Señor,  
*Besa La Mano* de V. E.  
su más atento y seguro servidor  
Josef de Yznardy y Yzquierdo  
[rubricado]

Exmo. Señor Don Pedro Cevallos, Primer Secretario de Estado y del Despacho &a &a &a.

#### C.4.

Hamburgo 18 de Enero de 1816.

El Ministro Residente de S. M.

Avisa que conforme a lo que S.E. se sirve prevenirle en su oficio del 18 del mes próximo pasado, ha dado los pasos oportunos para que este Gobierno confirmase a Dn. Juan Nicolás Böhl en su anterior destino de Cónsul en Cádiz. Remite la copia de un oficio que el Síndico le ha escrito participándole que el Senado había inmediatamente accedido a ello.

**véase por qué se le dio este encargo**

[letra de Cevallos]

*Exmo. Sr.*

*por la adjunta resolución*

Recibido 11 febrero

[a la vuelta de C.3.]

## C.5.

Copia de un oficio del Síndico del 18 del corriente.

Monsieur le Ministre:

Je me suis empressé de rendre compte au Sénat de ce que vous m'avez fait l'honneur de me communiquer à l'égard du renouvellement de la Patente de Consul pour Mr. Jean Nicolas Böhl à Cadiz. Le Sénat a immédiatement accédé.

Il ne s'agit que de demander encore l'avis de la Chambre de Commerce comme c'est d'usage, mais je ne crains plus qu'il soit défavorable à la demande. Les conditions pour le Consul à Cadiz seront les mêmes que pour les autres Consuls de Hambourg; et quant au retranchement du traitement, il devra partager le sort des autres Consuls, qui en avoient assignés sur les anciens fonds de l'Amirauté, qui sont épuisés par les malheurs du temps.

Veillez agréer, Monsieur le Ministre, les sentiments d'estime et de considération &a. (signé). Oldenburg. À Monsieur le Ministre d' Espagne.

Es copia  
Josef de Yznardy  
y Yzquierdo [rubricado]

C.6.

E X M O. S E Ñ O R :

MUY SEÑOR MÍO: Consiguiente a lo que tuve el honor de informar a V.E. con fecha del 18 del corriente, adjunta tengo el gusto de remitir la Patente de Cónsul de Hamburgo en Cádiz y Sevilla a favor de Don Juan Nicolás Böhl.

Como según la constitución de este Gobierno el Senado no puede conceder estos empleos sin el consentimiento de la Cámara de comercio, ha sido bien difícil vencer la oposición que hasta ahora había ésta hecho al nombramiento de Böhl.

Dios conserve la vida de V.E. muchos años. Hamburgo, 27 de Enero de 1816.

Excmo. Señor,  
*Besa La Mano* de V. E.  
su más atento y seguro servidor  
Josef de Yznardy y Yzquierdo

[rubricado]

Exmo. Señor Don Pedro Cevallos, Primer Secretario de Estado y del Despacho &a &a &a.

C.7.

Hamburgo 27 de Enero de 1816

El Ministro Residente de S. M.

Consiguiente a lo que informó en su carta del 18 del corriente, tiene el gusto de remitir la Patente de Cónsul de Hamburgo en Cádiz y Sevilla a favor de Don Juan Nicolás Böhl.

*dirigida al/Consejo de/Hacienda en 2 de  
febrero según minuta.*

[a la vuelta de C.6.]

C.8.

**Sala de Gobierno de Junta de Dependencias de Extranjeros, a 28 de Febrero de 1816.**

**Vieron los Señores Licenciados Cavallero, Rascón, Bustos, Córdoba, López Alcaraz, Paraga y Posadillo.**

**Publicada. Instrúyase como corresponde y luego pase al servicio fiscal.**

[rubricado]

*Con fecha 1.º de Marzo se pidieron informes al Capitán general de Cádiz, y con la de 4 se remitió la Patente al servicio de la Ynterpretación.*

Sr. dn. Manuel del Burgo.

De Real orden paso a manos de V.S. la patente de cónsul en Cádiz y Sevilla dada por el Senado de Hamburgo en favor de Dn. Juan Nicolás Böhl, vecino de Cádiz, para que la Junta de dependencias de extrangeros consulte a S.M. lo que se le ofrezca y parezca sobre su pase. Dios guarde a V.S. muchos años. Palacio 20 de Febrero de 1816.

Pedro Cevallos [rubricado]

## C.9.

De *Real* orden paso a manos de V.S. la patente de Cónsul en Cádiz y Sevilla dada por el Senado de Hamburgo en favor de d. Juan Nicolás Böhl vecino de Cádiz, para que la Junta de dependencias de extranjeros consulte a S.M. lo que se le ofrezca, y parezca sobre su pase . Dios guarde a V.S. *muchos años*. Palacio 20 de Febrero de 1816.

Sr. D. Manuel del Burgo.



E X M O. S E Ñ O R :

MUY SEÑOR MÍO: Tengo el honor de remitir a V.E. las Patentes de los Senados de Lubeck y Bremen, confirmando a Don Juan Nicolás Böhl en el destino de Cónsul de las Ciudades Anseáticas en Cádiz; y me es muy lisonjero el haber podido desempeñar completamente el encargo que V.E. se sirvió hacerme en su carta del 18 de Diciembre último.

No ocurriendo hoy cosa alguna que merezca la atención de V.E., me ceñiré a expresar mis deseos de que S.M. y *Altezas* disfruten la más perfecta salud.

Reitero a V.E. la expresión de mi respeto y ruego a Dios *guarde* su vida *muchos años*. Hamburgo 9 de Marzo de 1816.

Excmo. Señor,  
*Besa La Mano* de V. E.  
su más *atento* y *seguro servidor*  
Josef de Yznardy y Yzquierdo  
[rubricado]

Exmo. Señor Don Pedro Cevallos, Primer Secretario de Estado y del Despacho &a &a &a.

**C.11.**

Hamburgo 9 de Marzo de 1816

El Ministro Residente de S. M.

Remite las Patentes de los Senados de Lubeck y Bremen, confirmando a Dn. Juan Nicolás Böhl en el destino de Cónsul de las Ciudades Anseáticas en Cádiz.

**déseles curso para su examen**  
[letra de Cevallos]

*fecho 29 de Marzo según minuta*

[a la vuelta de C.10.]

C.12.

**Sala de Gobierno de Junta de Dependencias de Extranjeros, a 2 de Abril de 1816.**

Vieron los Señores Licenciados **Cavallero, Bustos, Córdova, López, Company y Posadillo.**

**Publicada. Instrúyase como corresponde y luego pase al servicio fiscal.**

[rubricado]

*Con fecha 4 de Abril se remitieron las Patentes a la Secretaría de Ynterpretación, y con la misma se pidieron los informes al Capitán general y Gobernador de Cádiz.*

De Real orden dirijo a V.I. las adjuntas patentes despachadas por las Ciudades anseáticas de Brema y Lubek, en favor de Dn. Juan Nicolás Böhl, confirmándole el destino de Cónsul que obtenía en el Puerto de Cádiz, para que en su vista informe el Consejo lo que se le ofrezca y parezca.

Lo que comunico a V. I. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a V.S. muchos años. Palacio 29 de Marzo de 1816.

Pedro Cevallos [rubricado]

Sor. dn. Manuel del Burgo.

**C.13.**

**A Dn. Manuel del Burgo.  
Palacio 29 de Marzo de 1816.**

**De Real orden dirijo a V.S. las adjuntas patentes despachadas por las Ciudades Anseáticas de Brema y Lubek en favor de dn. Juan Nicolás Böhl, confirmándole el destino de Cónsul que obtenía en el Puerto de Cádiz, para que en su vista informe el Consejo lo que se le ofrezca y parezca.**

**Lo que comunico a V.S. para su inteligencia y cumplimiento. Dios &a.**

## C.14.

### Gobierno de la Plaza de Cádiz

Para dar a V.S. el informe *que* se ha servido pedirme de orden de ese Tribunal en oficio de 4 del actual, acerca de D. Juan Nicolás Bohl, a quien el Gobierno de las Ciudades Anseáticas ha nombrado *por* Cónsul de su Nación en esta Plaza, pedí el oportuno al Real Tribunal del Consulado de ella, el qual evaquándolo me manifiesta lo *que* copio.

Exmo. Sor. = Por el oficio de V.E. fecha once del actual se ha instruido este Consulado del *que* inserta del Secretario del Supremo Consejo de Hacienda D. Manuel del Burgo, acerca de las circunstancias de D. Juan Nicolás Bohl, nombrado Cónsul de las Ciudades Anseáticas *por* aquel Gobierno. El referido Bohl es natural de Hamburgo, muy apreciable en este comercio *por* su decorosa conducta; vino a España habrá tiempo de treinta años, y ha veinte *que* se casó con natural de estos Reynos, abrazando la Religión Católica Apostólica Romana. No ha hecho continuas ni dilatadas ausencias, ni tiene bienes raíces, pues desde luego se dedicó a la profesión del tráfico, y aunque subsiste matriculado bajo el pabellón de sus Nacionales, tiene pública abierta casa de giro, siendo en el día Director de Compañía de Seguros. Su Nación siempre ha tenido Cónsul y es conveniente *que* lo haya *por* el concurso de Buques y tráfico en esta Plaza de aquellos naturales. = Es quanto puede este Tribunal informar a V.E. en justo obsequio a la confianza de su pregunta.

Y sin ofrecérseme cosa alguna *que* añadir a lo que queda indicado en el inserto informe del Tribunal del Consulado, lo manifiesto a V.S. *para que* ese Tribunal determine lo *que* tenga *por* conveniente.

Dios guarde a V.S. muchos años. Cádiz 14 de Abril de 1816.

El Marqués de Castellidosrius [rubricado]  
Sor. Dn. Manuel del Burgo.

# Voci veneziane di Juan Andrés e altri contemporanei viaggiatori in Laguna

GABRIELLA CARTAGO  
*Universidad de Milán*

**Per le calli strette di Venezia, il padre Andrés si muove a disagio, lo dice e lo ripete; dura fatica a dispiegare il suo parapigioggia:**

Las calles de Venecia son por lo común cortas y *estrechas*, de modo que apenas podrán pasar tres personas de frente; y te diré en prueba de ello que, habiendo querido un día que llovizneaba usar de mi quitaaguas, lo hube luego de plegar, porque siendo algo grande, tropezaba frecuentemente con las paredes, y me obligaba a volverlo y manejarlo con más incomodidad de la que me daba la poca agua que me podía tocar<sup>1</sup>.

**Sbalordisce innanzi ai passanti che si urtano l'un l'altro con tanta disinvoltura da sorpassedere alle norme elementari della cortesia:**

La *estrechez* de sus calles y la numerosa población hace que se encuentren con frecuencia los que van por ellas y se empujen unos a otros, especialmente los forasteros, distraídos con la vista de las her-

<sup>1</sup> Cfr. J. ANDRÉS, *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticias del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785, publicadas por el mismo D. Carlos*, Madrid, en la Imprenta de Sancha, 1791-1793, III p. 7.

mosas tiendas que se hallan a cada paso. Pero nadie se ofende ni se da por entendido, y por más nobles y poderosos que sean, llevan con paciencia un codazo o un empujón del más pobre y desvalido; y si el forastero distraído se vuelve a pedir perdón, según parece que lo exige la buena crianza, ve que ya ha pasado de largo el que en otras ciudades se hubiera quejado de su sobrada distracción<sup>2</sup>.

**Si convince che la limitatezza dello spazio costringa al silenzio, un silenzio che pure, concede, non ha del malinconico:**

No dexa también de causar maravilla tanto silencio por las calles [...] La misma *estrechez* de las calles, que no permite que vayan muchos de tropel, ni que formen corrillos los que se encuentran, habrá acostumbrado a aquel silencio, que es el que basta para la común comodidad, pero no tal que llegue a causar tristeza y melancolía<sup>3</sup>.

L'ossessione dell'angusto è l'unica nota di irrazionalità, impressionistica, nella descrizione di Venezia, tutta rigorosamente svolta dentro il tema principale della ricognizione delle biblioteche pubbliche e private, e quello secondario delle visite a opere d'arte, che Juan Andrés affidò alle lettere con cui ricostruì per il fratello Carlos il proprio erudito e monografico itinerario italiano<sup>4</sup>.

Le lettere veneziane, otto, furono stilate dall'abate, con meticolosa scadenza settimanale, una ogni giovedì, dal 13 novembre 1788 al primo gennaio 1789, e si riferiscono al viaggio del 1785.

In presenza dei grandi spazi monumentali, però, anche Andrés finisce, naturalmente, per allinearsi, alla stregua di tutti, fra le vittime di quella fatale e infallibile fascinazione urbana («¡Quán grande y estupenda no es aquella plaza!»; «sintiendo

<sup>2</sup> Cfr. *ibidem*, p. 16-17.

<sup>3</sup> Cfr. *ibidem*, p. 17.

<sup>4</sup> Cfr. A. LO VASCO, *Le biblioteche d'Italia nella seconda metà del secolo XVIII dalle «Cartas familiares» dell'abate Juan Andrés*, Milano, Garzanti, 1940; A. MARIUTTI DE SANCHEZ RIVERO, *Quattro spagnoli in Venezia*, s.e., 1957; A. MARIUTTI DE SANCHEZ RIVERO, *Venezia vista da tre spagnoli: un drammaturgo, un giornalista, un saggista*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961.

ver interrumpida su espaciosa y bella extensión por un grupo que, lejos de darle algún ornamento, le quita no poco de su *despejo y amplitud*»; «es un edificio *vasto y magestuoso*»<sup>5</sup>).

C'è un'altra seduzione cui egli cede, anche in quella trovando per compagni molti fra gli stranieri che visitarono Venezia nel secondo '700, ultimo mezzo secolo di vita della Repubblica a ridosso di Campofornio (e intendo gli stranieri viaggiatori, non gli osservatori politici di professione, i quali guardavano con occhi meno indulgenti): il mito del buon governo veneziano, serenissimo tempio di pace e libertà edificato con solidità senza paragone sul mobile elemento delle acque lagunari<sup>6</sup>.

La malia della leggenda, che sollecita all'Andrés una lunga digressione sulla costituzione marciiana, gli consente ombre solo fuggevoli di dubbio circa l'effettivo consenso dei sudditi alla politica della Dominante («un gobierno, que hace felices, o a lo menos tiene contentos algunos millones de hombres.»<sup>7</sup>), e rilievi

<sup>5</sup> Cfr. J. ANDRES, op. cit., III, alle pagine, rispettivamente, 23, 27, 30.

<sup>6</sup> Per i connotati assunti dal mito di Venezia nella letteratura di viaggio, cfr. M. BERENGO, *La società veneta alla fine del '700*, Firenze, Sansoni, 1956 a p. 1, n. 2. Inoltre, cfr., F. C. LANE, *Una tappa del «Grand Tour»* in *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1973, pp.502-505; R. MORTIER, *Les voyageurs français en Italie et le débat sur les institutions au XVIIIe siècle in Modèles et moyens de la réflexion politique au XVIIIe siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Publ. de l'Université de Lille, 1977, pp. 117-136, e J. GEORGELIN, *Venise et les étrangers in Venise au siècle des lumières*, Paris, Mouton, 1978, pp. 705-712.

Sul mito politico di Venezia cfr. il recente R. PECCHIOLO, *Dal «mito» di Venezia alla «ideologia americana»*, Venezia, Marsilio, 1983, in cui si fa anche riferimento alla principale bibliografia relativa alla questione.

Sulla originaria configurazione del mito nell'ambito della cultura spagnola e sugli ascendenti dei citati topoi fatti propri dall'Andrés —la particolarità del sito di Venezia, la sua eccezionale stabilità politica, il binomio Venezia/libertà (cfr. J. ANDRES, op. cit. III, p. 6: «Sin fosos ni contrafosos, sin muros ni antemurales, sin puentes levadizos, sin puertas ni soldados, sin guardias ni centinelas, sin aparato militar, y sin alguna pompa exterior de las que suelen impedir el ingreso de otras ciudades, se entra por todas partes tranquila y libremente en Venecia, como en un templo y asilo de la paz y libertad»; e a p. 10: «En medio de aquellas aguas, sobre la volubilidad de aquel elemento se ve la Republica, que ha tenido, y tiene más larga subsistencia de quantas han existido en todo el mundo»), cfr., in AA.VV., *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Padova, Liviana, 1973, i due saggi: A. MARTINENGO, *Da Boccacini a Gracián: dibattito su Venezia* (pp. 1-27) e E. GARCIA DE DINI, *Trayectoria del mito de Venecia en la literatura española de la edad barroca* (pp. 29-84).

<sup>7</sup> Cfr. J. ANDRES, op. cit. III, p. 10.



senza allarme circa i segni, in realtà più che minacciosi, di crisi economica («La decadencia del comercio de Venecia, después del descubrimiento de las Indias, y posteriormente con el *establecimiento del puerto de Trieste*»<sup>8</sup>; «Lo que ha dado mayor nombre y riqueza a Murano, han sido sus *fábricas de vidrio y de cristal... Ahora les han ganado la mano los espejos de Francia*»<sup>9</sup>).

La Repubblica, invero, tendeva sempre più al ripiegamento su se stessa per via, all'interno, della gestione gelosamente oligarchica umiliante il patriziato povero, del centralismo senza concessioni verso la nobiltà di terraferma e dell'immobilismo di fronte al moto riformatore che rinnovava stati anche molto vicini, confinanti; all'esterno, per via della diffidenza nelle alleanze; economicamente, infine, per la contrazione dei traffici e dei commerci che l'andava trasformando da potentato marittimo a centro continentale di circoscritta influenza. Tutto ciò nonostante gli intellettuali più vigili avessero aperto le porte, aggirando la censura, alla nuova cultura europea e alcuni accorti imprenditori e uomini d'affari prestassero attenzione agli esperimenti più moderni e avanzati.

L'atteggiamento mitizzante, di contro a tale realtà, dei viaggiatori stranieri, è stato interpretato come un fatto di natura estetica e sentimentale<sup>10</sup>. Della perdurante forza del mito di Venezia fa fede, per sua parte, anche, la presenza, nei loro resoconti, di una quantità di voci locali ad esso intimamente connesse.

L'Andrés si trova, rispetto a tale fenomeno, in prima linea, se si pensa che, mentre per tutto l'insieme delle *Cartas Familiares* credette di prendere a prestito appena una ventina di italianismi<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Cfr. J. ANDRES, op. cit. III, p. 147.

<sup>9</sup> Cfr. J. ANDRES, op. cit. III, p. 162.

<sup>10</sup> Cfr. M. BERENGO, op. cit., p. 1, n. 2.

<sup>11</sup> Si tratta dei seguenti:

«A la falda de este monte hay un agua que siempre hierve, y por eso se llama *bolla* o *burbuja*» (II, 160); «*Casino*» (I, 120 e 232); «Un lugar que mi *Ciceron* dudaba si habia sido tem-

e non ritenne di fare prelievi da aree lessicali regionali <sup>12</sup>, la riproduzione, invece, della dimensione sonora della realtà veneziana gli suggerì di adottare un numero di voci locali che da solo supera largamente quello degli italianismi.

E, ancora, se si pensa che le mutuò per la più parte proprio dal linguaggio politico, amministrativo e nobiliare, vale a dire quello delle istituzioni leggendarie (pur non mancando di attingere alla parlata comune, a conservare mimeticamente integre le denominazioni originali di certi oggetti, costumanze, arti e mestieri) <sup>13</sup>.

plo, o hippodromo» (I, 252), «Lo hube de ver con las únicas luces que me daba la guía, o el *cicerone*» (II, 193); «*Cocchio*» (I, 246), «*Cocchios* o entoldados» (I, 248), «*Corsa de' cocchi*, o carrera de coches» (I, 148); «Concurrí algunas noches a la *conversazione* o tertulia del Señor Cardenal Boschi» (II, 69); «Baxando al piso de tierra están las cocinas y despensas, la pieza para comer, la *credencia*, como aquí dicen, y habitación para los criados» (III, 284); «Llamado al *encausto*, por causa de un hierro ardiente de que se servía para imprimir los caracteres» (III, 347); «*Filatojo* es el lugar donde con una máquina se hila mucha seda» (V, 224); «Aquella larga fila de piezas, que los italianos aprecian tanto y llaman *fugas*» (III, 99); «Célebre poëtisa [...] o como aquí dicen *improvisatrice*» (I, 131); «Una piedra que llaman *lavagna*» (II, 235); «Los *legni* como dicen aquí, baxo cuyo nombre se entienden coches berlinas y calesines» (II, 106); «*Mancia* o propina» (I, 167 e 229); «*Pizzochere*, que son como aí las beatas» (III, 143); «La situación de las calles no sufre coches en la mayor parte de la ciudad, y por eso se hace grande uso de las *portantinas*, que ahí direis sillas de manos» (V, 135); «El famoso *rostro* o punta de una nave antigua» (V, 155); «*Scrinios ó caxitas*» (II, 228); «Habiendo de venir como aquí dicen por *vettura*» (II, 250); «*Vilas*, o casa de campo» (III, 272); «Sus *villeggiaturas*» (I, 245).

<sup>12</sup> Tranne minime eccezioni: di area meridionale l'Andrés decise di riprodurre ACQUA DE PISCIARELLI, a proposito di una fonte presso il lago di Agnano («Las gentes del país la llaman *acqua de pisciarelli*, o agua que mueve la orina, y los médicos encuentran en ella remedio para muchos males» —op. cit., p. II, 160—). A Milano lo colpì il nome del NAVILLO (op. cit., p. IV, 55 e 56) e del ESCUROLO («El subterráneo, o, como dicen allí, el *escurolo*» —op. cit., p. IV, 83—).

Dall'elenco di italianismi raccolto nella nota che precede, e da quelli di voci veneziane prodotti nel testo, di Andrés e degli altri autori, sono esclusi tutti i toponimi.

<sup>13</sup> Per le voci veneziane cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia, Cecchini, 1856 (rist. anast. Torino, Bottega d'Erasmus, 1964) s.v.: bauta, bailo, barnaboto, battiuro, brogio, bucentoro, burchiello, capitano, congegno (congegno de diese), denunzia (denonzie secrete), fontego, fondamente, frutariol, erbariol, gondola, gondolier, lasagner, margaritier, murazzi, nobile, podesta, pregai o pregadi, proto, quarantia, savio (savii agli ordini, savii alla scrittura, savio cassiere), serenissimo (serenissimo masor congegno), tragheto, vesta da zentilomo.

Inoltre, cfr. M. FERRO, *Dizionario del diritto comune e veneto*. Venezia, Santini & figlio, 1845-1847, s.v.: bailo, broglio, consiglio di X, denunzia secreta, pregadi, quarantia.

- «Una especie de capucho o velo negro, que llaman *bahúta*» (III, 12).
- «Ha estado algunos años en Constantinopla con el *Bailo* de Venecia» (III, 211).
- «Entre los nobles vénetos hay muchos pobres que son los que se llaman *Barnabotti*» (III, 159), «*Barnabatos*» (III, 160).
- «Los *Batti oro* o batidores de oro» (III, 126).
- «*Broglios*, como allí dicen, o pretensiones de los candidatos» (III, 229).
- «El rico y magnífico bucentoro, que está destinado para llevar en la fiesta de la Ascensión al Dux» (III, 110).
- «Todo va por los canales en góndolas, *burchielos* y otras barquillas de carga» (III, 232).
- «El consejo que llaman de los diez o *Consiglio di dieci*» (III, 222).
- «Un rótulo que dice *denuncie secrete*, donde se pueden echar todas las denuncias o acusaciones secretas que quieran presentarse al gobierno» (III, 31).
- «Una especie de almacén o *fondaco*, como dicen aquí» (III, 95).
- «Hay algunas calles que llaman *fondamenta*, y son una especie de pretilos que van cortando los canales» (III, 8).
- «Los *frutarolos* o *herbarolos*, esto es, los que venden frutas y verduras» (III, 127).
- «*Góndola*» (III, 5 e *passim*).
- «*Gondoleros*» (III, 142).
- «Los *lasagneri*, o que hacen fideos y otras pastas» (III, 128).
- «*Margariteri*, que son los que trabajan en granates» (III, 127).
- «La obra grande de los venecianos, que realmente es obra de romanos, y de las mayores que éstos hicieron, es el gran muro divisorio de la laguna y el mar, que tiene aprisionadas las aguas de la laguna y que hace frente, y se opone al mar para que no pase sus confines; esto es lo que llaman *i murazzi*» (III, 172).
- «Uno que no llaman Embaxador, sino *Nobile*» (III, 234).
- «Preside este Consejo el *Podesta*» (III, 232).
- «El gran cuerpo del Senado, que es lo que dicen el *Pregadi*; y según dicen se llama así porque antiguamente, no habiendo días fixos para las sesiones, eran convidados cada vez en particular diciéndoles *Sono pregadi &c.*» (III, 229).
- «Cada cuerpo de artesanos, sogueros, herreros, &c. tienen su gefe o *proto*, como ellos dicen» (III, 112).
- «Hay las tres *Quarantias*, una criminal, y dos civiles, que son como los Tribunales de justicia de Venecia; y se llaman Quarantias porque se componen de 40 nobles» (III, 226).
- «Uno de ellos se llama *Savio alla Scrittura*, y es el inspector general de las tropas y de todo lo que tiene relación con la milicia» (III, 221).
- «Otro se llama *Savio all'ordinanze*, y es el que cuida de las levas de soldados y otras cosas semejantes» (III, 221).

- «Otro se llama *Savio cassiere*, y es propriamente el tesorero general de la República» (III, 221).
- «Los que llaman Savi degli Ordini son también 5, comúnmente jóvenes que quieren instruir en los negocios» (III, 221).
- «Gran Consejo o, como ellos dicen, *Serenissimo maggior Consiglio*» (III, 216).
- «Casi toda Venecia se puede andar por agua, y hay para esto sus lugares determinados, que llaman *tragetto*, y son como puertos donde se embarca» (III, 7).
- «De los nobles suelen contarse 300 apellidos, 500 familias y 1.000 *vestes*, o togas» (III, 144).

Non è il solo però, abbiám detto, l'abate alicantino, a sperimentare in lingua l'esotico veneziano. Non lo segurìa, è vero, in tale pratica il connazionale Moratín (il quale, a sua volta dedito ad un viaggio «a tema», i teatri, si gode la città stessa come se gli apparisse da un palcoscenico: basti vedere gli animatissimi ritratti della piazza di S. Marco e dei ciarlatani in Riva Schiavoni, che sembrano quadri del Longhi<sup>14</sup>. Soprattutto, invece, i viaggiatori francesi del periodo —l'abbé Richard, Gabriel François Coyer, Joseph Jerome de La Lande e Charles Duclos— e tuttavia gli stessi tedeschi e gli inglesi (Goethe e Archenholz da una parte, dall'altra Sharp, Miller, Moore, Beckford, la Lynch Piozzi, Smith, Young e Gray) si mostrano concordemente inclini a ricorrere, per le loro descrizioni di Venezia, a vocaboli e locuzioni indigene. Eccone un indice complessivo (le sigle, che stanno per il nome dell'autore e il titolo dell'opera, sono sciolte in nota<sup>15</sup>):

<sup>14</sup> Cfr. L. FERNANDEZ DE MORATIN, *Obras póstumas*. Madrid, Rivadeneyra, 1867; la descrizione dei ciarlatani si trova alle pagine I, 473-474, e quella di piazza S. Marco a pagina 486.

<sup>15</sup> Le sigle si riferiscono rispettivamente a:

- *Archenholz* = J. W. von ARCHENHOLZ, *England und Italien*, Leipzig, Dykischen Buchhandlung, 1787.
- *Beckford* = W. BECKFORD, *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, London, Bentley, 1834.
- *Coyer* = G. F. COYER, *Voyage d'Italie*, Paris, Duchesne, 1776.
- *Duclos* = C. DUCLOS, *Voyage en Italie*, Paris, Buisson, 1791.
- *Goethe* = J. W. GOETHE, *Die italienische Reise. Die Annalen*, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche XI Band, Zürich, Artemis, 1950.
- *Gray* = R. GRAY, *Letters During the Course of a Tour Trough Germany, Switzerland and Italy in the years MDCCXCI an MDCCXCII*, London, Rivington, 1794.

- «Un homme, de quelque rang qu'il soit, à qui on a fait dire *aria e non buona*, c'est-à-dire que l'air de Venise ne lui convient pas» (*Richard*, 421); «L'on a beau dire à un étranger *l'aria non e buona*, il n'est pas toujours forcé de partir comme le prétend M. Richard» (*Lalande*, 493).
- «Le jour de l'Ascension occasionne à Venise une seconde espèce de carnaval, qu'on appelle carnaval d'été, & une foire qui dure quinze jours, à cause de la cérémonie des épousailles de la mer [...] qu'on appelle la fête de l'*Assensa*» (*Lalande*, 513).
- «*Avogador*» (*Richard*, 230); (*Coyer*, 98); (*Lalande*, 450 e p.); «*Avogadors*» (*Moore*, 101 e p.).
- «*Avogadori di Common*» (*Lalande*, 450).
- «Le capuchon appelé *bahute*», «un capuchon qui retombe sur les bras, & ressemble à un camail fermé, appelé *bahute*» (*Richard*, 200 e 454-455); «la *bahute* (mantelet de gaze)» (*Coyer*, 79); «*Baiuta*» (*Lalande*, 508); «*bauta*» (*Lynch Piozzi*, 165); «*baut*» (*Gray*, 437).
- «*Baile à Constantinople*» (*Lalande*, 464).

- *Lalande* = J. J. DE LA LANDE, *Voyage en Italie*, Paris, Desaint, 1786.
- *Lynch Piozzi* = H. LYNCH PIOZZI, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy and Germany*, London, Strahan & Cadell, 1789.
- *Miller* = [A. MILLER], *Letters from Italy Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings &c. of that Country in the years 1770 and 1771 to a Friend Residing in France by an English Woman*, London, Dilly, 1776.
- *Moore* = J. MOORE, *A View of Society and Manners in Italy*, London, Strahan & Cadell, 1790.
- *Richard* = Abbé RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie*, Paris, Saillant-Desaint-Caru de la Goibrie, 1769.
- *Sharp* = S. SHARP, *Letters from Italy describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765 and 1766*, London, R. Cave, 1767.
- *Smith* = J. E. SMITH, *A Sketch of a Tour on the Continent in the Years 1786 and 1787*, London, J. Davis, 1793.
- *Young* = A. YOUNG, *Travels in France and Italy During the Years 1787, 1788 and 1789*, London-Toronto, M. Dent & Sons, 1927.

Per le voci veneziane cfr. G. BOERIO, op. cit. s.v.: *sensa*, *avogador* (*avogadori di comun*), *bauta*, *bailo*, *balotin*, *barbarela*, *barnaboto*, *sangue* (*avere un bel sangue*), *bigonzo*, *bigonzo* (*bigonzo da vin*), *brogio*, *bucintoro*, *burchio*, *cai*, *cai* (*cai del consiglio de diese*, *cai de quaranta*), *cavafango*, *cavalier* (*cavalier servente*), *cernide*, *chioca* (*chioca de cristal*), *comandador*, *consulta*, *corno* (*corno del dose*), *denonzia* (*denonzie secrete*), *dugao*, *dose*, *schena*, *fondamente*, *forza* (*forze d'ercole*), *zelosia*, *gondola*, *gondolier*, *lira* (*lira grossa*), *laguna*, *mantello*, *mesada*, *murazzi*, *nicoloto*, *peaton*, *peota*, *servir* (*per servirla*), *podesta*, *pozzeto*, *pregai* o *pregadi*, *procuratie*, *proto*, *quarantia*, *quarta*, *quartariol*, *redoto*, *rezimento*, *savio*, *savio* (*savio alla scrittura*, *savio cassiere*), *sazo*, *scola*, *sechio*, *sugizion*, *signoria* (*serenissima signoria*), *sestier*, *soracomito*, *squero*, *tabarin*, *tabaro*, *triacca*, *teraferma*, *terazzo*, *vesta da zentilomo*, *volto*, *zonta*.

Inoltre, cfr. M. FERRO, op. cit. s.v.: *avogadori del comune*, *bailo*, *banchi de'pegni*, *broglio*, *capi del consiglio di XL*, *comandadori*, *denunzia secrete*, *dogado*, *doge*, *pregadi*, *primerio*, *quarantia*.

- «Avec un de ses parens sénateur, & son *ballotin*» (*Richard*, 197).
- «Trois magistrats sont établis sur les lieux appellés *i banchi*, qui sont des espèces de monts de piété, que la république oblige les Juifs résidans à Venise d'entretenir gratuitement» (*Richard*, 233).
- «Tous les ans au mois de décembre se fait ce que l'on appelle la ballottation des *Barberins*; c'est-à-dire des jeunes nobles, âgés de vingt-cinq ans, que le grand conseil juge à propos d'admettre à ses assemblées» (*Richard*, 211).
- «Les *Barnabotes*» (*Lalande*, 484).
- «Les femmes y sont d'un beau sang, comme ils le disent eux-mêmes, *bel sangue*» (*Richard*, 511).
- «La *beretta ducale*, ou bonnet qui sert à couronner le doge le jour de son installation solennelle» (*Richard*, 276).
- «La chaire ou tribune qui est de l'autre côté est soutenue par 9 colonnes de beaux marbres, elle est aussi octogone, & on l'appelle *Bigonzo*» (*Lalande*, 316).
- «La mesure du vin est le *Bigonzo*» (*Lalande*, 574).
- «L'assemblée des sénateurs, appelée le *broglio*» (*Richard*, 204 e p.).
- «*Bucentaure*» (*Richard*, 327); (*Coyer*, 83 e p.); (*Lalande*, 398 e p.); «*Buc-entaur*» (*Archenholz*, 36); «*Bukentaur*» (*Goethe*, 86); «*Bucentaure*» (*Miller*, 280) «*Bucentaur*» (*Moore*, 22); (*Beckford*, 125); «*Bucentoro*» (*Lynch Piozzi*, 186 e p.); «*Bucentaur*» (*Young*, 257); (*Gray*, 440).
- «A boat called *burchio*» (*Miller*, 290).
- «Ces magistrats s'assemblent tous les huit jours, ou plus souvent, sur l'invitation des trois *capi dieci*, qui sont chefs du tribunal, & qui changent tous les mois» (*Richard*, 225 e p.).
- «*Capi di consiglio de'dieci*» (*Lalande*, 515).
- «*Capi di quaranta*» (*Lalande*, 452).
- «Ils ont besoin d'être nettoyés: pour cela, on met à sec les petits canaux, & dans les grands, l'on enlève souvent les immondices avec des dragues, ou une machine à curer, qui s'appelle *Cavafango*» (*Lalande*, 308).
- «*Cavalier servente*» (*Lalande*, 486 e p.); «*Cavalieri serventi* (called *cicesbei* in other parts of Italy)» (*Sharp*, 8 e p.); (*Miller*, 284) (*Moore*, 218).
- «Le sénat a un corps d'infanterie appelé *cernides*, ou *gens de choix*» (*Richard*, 242).
- «Dans la manufacture de crystal de Briati, qui est à Venise dans le Rio del Azelo, près Ste. Marie majeure, il se fait des ouvrages de la plus grande délicatesse; j'y ai vu des lustres de 6 à 7 pieds de diamètre, on les appelle *Ciocche*» (*Lalande*, 580).
- «Cinquante huissiers publics, appellés *comandadori*» (*Richard*, 471).
- «Il y a pour l'administration un corps préparatoire, qui s'appelle la *Consulta*» (*Lalande*, 456).
- «Il y eut très-anciennement une conspiration contre la forme du gouvernement; les conspirateurs marchaient au Sénat assemblé pour l'exterminer.

Une femme, soit hasard, soit courage, assomma le chef avec un pot de fleurs qu'elle jeta de la fenêtre. Les conjurés se crurent perdus, & se dissipèrent ou furent punis. La femme forte ne voulut point d'autre récompense qu'un honneur pour son sexe. Elle demanda que le Doge en prît la coëffure. La toque qui le couvroit au dîner se change contre la corne ducale, ou le *cornio*, lorsqu'il est en grande cérémonie» (Coyer, 84).

- «Les Nobles *delle case vecchie*, peuvent se flatter d'une noblesse de douze ou treize siècles» (Coyer, 93).
- «Mufles de lion à gueules ouvertes, pour recevoir les avis & mémoires secrets des délateurs... on les appelle *denuntie secrete*» (Richard, 281); «*Denunzie segrete*» (Coyer, 104); «*denunzie secrete*» (Lalande, 326); «*denoncie secrete*» (Duclos, 297); «*Denunzie segrette*» (Miller, 254).
- «Le *Dogado*, ou duché de Venise» (Richard, 173).
- «*Doges*» (Richard, 177 e p.); (Coyer, 82 e p.); (Lalande, 297 e p.); «*Doge*» (Archenholz, 35); (Goethe, 90); «*doge*» (Miller, 254); (Moore, 24 e p.); (Beckford, 104); (Lynch Piozzi, 186); (Young, 255); (Gray, 436).
- «*Ducal cara sposa*» (Young, 257).
- «*Ducal Familie* & nove Familie: les premières sont des familles qui ont donné des doges à la république» (Lalande, 476).
- «Il y a peu d'endroits où l'on montre autant de politesse qu'à Venise: les nobles de la première distinction sont accoutumés à faire de profondes révérences, & à marquer beaucoup d'égards aux patriciens les moins importants, sans quoi ils ne parviendroient point aux grandes places; s'il y en a un qui paroisse un peu moins complimenteur, on dit qu'il est *duro di schina*, qu'il n'a pas encore les reins assez souples» (Lalande, 357).
- «Des quais sans parapet, que les Vénitiens appellent *fondamenta*» (Lalande, 517).
- «Ensuite les Nicolottes & les Castellans donnent un spectacle fort singulier, appelé les forces d'Hercule, *forze d'ercole*, qui consiste à faire une pyramide d'hommes élevés les uns au-dessus des autres» (Richard, 479).
- «Porter des étoffes riches, avoir des galons d'or & d'argent sur leur livrée, & une portière à leur gondole, c'est ce qu'on appelle être *fuori delle pompe*» (Lalande, 495).
- «These grates were formerly called *gelosias*, but I question whether they are now much known by that name; for never was so entire a revolution effected in the manners of a nation, as in this instance of jealousy» (Sharp, 11).
- «*Gondole*» (Richard, 208); (Coyer, 77 e p.); (Lalande, 308 e p.); (Duclos, 293); «*Gondeln*» (Archenholz, 52); (Goethe, 69 e p.); «*Gondola*» (Sharp, 7); (Moore, 24 e p.); (Beckford, 99); (Lynch Piozzi, 159 e p.); (Young, 252 e p.); (Gray, 435).
- «*Gondoliers*» (Coyer, 82); (Lalande, 497); (Duclos, 253); «*gondoliere*» (Goethe, 93); «*gondoleers*» (Moore, 59 e 229); «*gondoliers*» e «*gondolieri*» (Lynch Piozzi, 174 e p.); «*gondolier*» (Young, 253).

- «La livre, *libra grossa*, peso grosso, qui sert pour les métaux & autres marchandises pesantes» (*Lalande*, 570).
- «*Laguna*» (*Sharp*, 6); «they are called *Lagune* or lakes» (*Moore*, 41 e p.); (*Beckford*, 121); «*Lagunen*» (*Goethe*, 69, e p.).
- «L'habit de masque consiste en un *Mantello*, manteau Vénitien, quelquefois gris, mais le plus souvent & presque toujours noir, ce manteau est de soie» (*Lalande*, 508).
- «A quantity of glass trinkets (*Margaritini*, as they are calle) (*Moore*, 30).
- «Ils ont un intendant [...] quand l'un d'eux fait des dettes, sa portion seule y est hypothéquée, & sa *menzata* ou sa pension en est diminuée (*Lalande*, 478).
- «The *Messergrando*, as they call him» (*Lynch Piozzi*, 164).
- «*Murazzi*» (*Goethe*, 97).
- «Les *Nicolottes*» (*Richard*, 479; (*Lalande*, 500).
- «Patriciens appelés *padroni a l'arsenale*» (*Richard*, 328).
- «Petits bâtime fort ornés, appelés *peattoni*» (*Richard*, 337); «*Peottoni*, ou grandes péotes dorées qui servent pour le doge & pour son cortège» (*Lalande*, 398).
- «*Péotes*» (*Richard*, 474); (*Coyer*, 85); «*péottes*» (*Lalande*, 518 e 519); «*peiottes*» (*Beckford*, 138).
- «Le peuple est si poli, qu'il ne répond jamais oui, mais toujours *per servir-la*, c'est-à-dire, pour servir votre seigneurie» (*Lalande*, 569).
- «Le marc qui sert à peser la monnoie, les matieres d'or & d'argent, les perles & les diamans, *peso di orefice*, vaut sept onces...» (*Lalande*, 500).
- «Les officiers que la république envoie dans ses états de terre ferme, sont connus sous le nom de *podestats*» (*Richard*, 251); «*podestats*» (*Lalande*, 291); «*Podesta*» (*Goethe*, 102); *Podestas*» (*Moore*, 90 e 239); (*Beckford*, 139); (*Lynch Piozzi*, 214); (*Gray*, 439).
- «Les mêmes sénateurs accompagnent le doge à Saint Marc, où il va faire sa prière, qui est suivie d'un *Te Deum*, chanté par la musique de l'église. Après quoi il sort par la porte principale, & monte dans une machine ronde appelée *il pozzo*, le puits, avec un de ses parens sénateur, & son ballottin» (*Richard*, 197).
- «Le sénat ou *pregadi*» (*Richard*, 214); «Le *pregadi*, ou le sénat de Venise» (*Lalande*, 448); (*Moore*, 81); (*Lynch Piozzi*, 203).
- «Le *primicier* de Saint Marc» (*Richard*, 238); «le prévôt de l'église, *Primerio*» (*Lalande*, 318).
- «*Procuraties*» (*Richard*, 309); (*Coyer*, 113); (*Lalande*, 360); «*procuracies*» (*Duclos*, 297).
- «Chaque corps de métier a son chef ou *prote* »(*Richard*, 327).
- «Il y a trois cours souveraines de justice à Venise pour tous les sujets de l'état; on les appelle *quaranties* du nombre des magistrats qui les composent» (*Richard*, 229); «*Quaranties*» (*Coyer*, 96); (*Lalande*, 470).



- «Le staio... se divide en *quarte*, la *quarta* en *quartaroli*» (*Lalande*, 574).
- «*Ridotti* ou assemblées de jeux publics» (*Richard*, 456); «On appelle *Ridotto*, 4 à 5 chambres où l'on s'assembloit pour jouer» (*Lalande*, 509).
- «Gouvernemens, *regimentati*» (*Duclos*, 300).
- «De temps en temps les Vénitiens vont en terre-ferme pour changer d'air, *romper l'aria*, par raison de santé, parce qu'en effet l'air est humide à Venise & même un peu marécageux en été» (*Lalande*, 487).
- «*Savio alla scrittura*» (*Richard*, 218).
- «*Savio Cassiere*» (*Richard*, 218).
- «*Savio di settimana*» (*Richard*, 217); (*Lalande*, 457).
- «L'onze se divide en six *sazi* quand il s'agit de peser le pain, la soie, le fil & tout ce qui sert à coudre» (*Lalande*, 569).
- «Les *Scuole* ou les salles de confréries» (*Coyer*, 116); «grandes confréries ou *scuole grandi*» (*Lalande*, 405).
- «La mesure du vin est le *Bigonzo*, qui contient 14 *secchi*» (*Lalande*, 574).
- «On voit quelquefois sous les fenêtres de la salle une multitude de gondoles remplies de noblesse qui vient entendre la musique, sans façon, *senza sugessione*» (*Lalande*, 521).
- «*Serenissima Signoria*» (*Lalande*, 454).
- «Cette première fixation du conseil, qu'on nomma *il serrare del Consiglio*» (*Lalande*, 475).
- «Cette ville magnifique est divisée en six quartiers appellés *sestieri*» (*Richard*, 264).
- «Des jeunes nobles, appellés *Sopra Comiti*» (*Richard*, 251).
- «*Sopra Proveditori a l'Arsenale*» (*Richard*, 328).
- «*Sopra proveditori alle pompe*» (*Moore*, 155).
- «L'on ne connoît rien de plus redoutable que d'être mis *Sotto i Piombi*» (*Lalande*, 353).
- «Une seconde giunta appellée *sotto pregadi*» (*Richard*, 214).
- «Les hangars ou remises sous lesquels on construit les vaisseaux & les galères s'appellent *Squeri* en langage vénitien» (*Lalande*, 397).
- «Des mantelets, *Tabarini*» (*Lalande*, 495).
- «Un manteau de taffetas noir, qui descend jusqu'à mi-jambe, appellé *tabaro*» (*Richard*, 454); «un *tabaro* (c'est un manteau gris) couvre toute la personne» (*Coyer*, 78); (*Lalande*, 496); «*Tabarros*» (*Goethe*, 99).
- «*Teriaca*» (*Lynch Piozzi*, 199).
- «*Terra ferma*» (*Archenholz*, 35); «*Terra firma*» (*Moore*, 141 e 238); (*Lynch Piozzi*, 168 e p.).
- «Les appartemens sont pavés d'une espèce de stuc ou de mastic luisant & très-dur, qui représente des marbres, des compartimens, souvent des des-  
sins très recherchés, du moins dans les beaux appartemens; on l'appelle *Terrazzo*» (*Lalande*, 312).
- «Le chapelain du doge, portant un flambeau de cire blanche, appellé *torcio di carita*» (*Richard*, 471).

- «Plusieurs de ceux qui ont été bailes, reçoivent quelque temps après *la veste di Procuratore*» (*Lalande*, 463).
- «Le reste du visage est couvert d'un masque blanc, *volto*, qui va jusqu'à la bouche, sans cependant la couvrir» (*Lalande*, 508).
- «60 autres, dits *de la Zonta*» (*Lalande*, 449).

La mimesi riguarda, nelle abitudini dei diari di viaggio europei, le voci tanto del campo istituzionale quanto della lingua quotidiana; fa registrare però soltanto nell'ambito delle prime la presenza, accanto ai prestiti veneziani integrali o adattati —riportati sopra—, di calchi formali, evidentemente promossi dal loro corso in qualità di tecnicismi storico-politici e non solo di puri esotismi<sup>16</sup>.

Cosicchè fanno la loro comparsa, a fianco di *Dux, Sabios, Sabios grandes de tierra firme y de las Ordenes, Consejo que llaman de los Diez, Proveedores, Inquisidores de Estado, Procuradores de San Marcos* (tutti nelle pagine di Andrés), *grand conseil, sages de terre ferme, inquisiteur d'état, conseil de dix, terre ferme, Correctors, State Inquisitor, Council of Ten*, ecc., variamente distribuiti negli altri autori.

Non esiste una tradizione spagnola del viaggio in Italia dentro cui verificare per questo specifico genere letterario l'esistenza o meno e la consistenza di precedenti alle attitudini nei confronti del prestito veneziano, fin qui descritte. Ma consideriamo una delle altre, la tradizione inglese, per esempio, questa sì esistente e anzi assai ricca e antica, e per la quale ho raccolto spogli da un campionario di testi che mi pare ragionevolmente ampio; vi troveremo confermate, a partire dalla seconda metà del '500 e costantemente lungo i due secoli che precedono il periodo preso qui in esame particolare: innanzitutto la presenza di voci veneziane di contro al silenzio o quasi di altri dialetti, secondariamente tanto la preminenza semantica del campo istituzionale, quanto l'occorrenza per questo solo ambito di doppioni sotto forma di cal-

<sup>16</sup> Rarissimi, invece, i calchi semantici: «*Las calles de Venecia*» (J. ANDRES, op. cit. III, 7); «*Algunos pedazos espaciosos que llaman campos*» (ivi, p. 8); «*La escuela, como allí dicen, o el oratorio de la cofradía*» (ivi, p. 87).

chi, come la rassegna che segue vorrebbe documentare (le sigle, immediatamente successive alle occorrenze sono sciolte in nota <sup>17</sup>):

- «*Aggiunta as they call it*» (Ray, 141); «*junta*» (Drummond, 61).
- «*The Arsenà of Venice*» (Hoby, 16).
- «*Twice a year, at Christmas and Easter, the Auditori do visit all the prisons in Venice*» (Thomas, 80).

<sup>17</sup> Le sigle si riferiscono rispettivamente a:

- Addison = J. ADDISON, *Remarks on several parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*, Glasgow, R. and A. Foulis, 1755.
- Breval = J. BREVAL, *Remarks on Several Parts of Europe Relating Chiefly to Their Antiquities and History Collected upon the Spot in several Tours since the Year 1723*, London, H. Lintot, 1738.
- Bromley = [BROMLEY], *Remarks in the Grand Tour of France and Italy Perform'd by a Person of Quality in the Year 1691*, London, J. Nutt, 1705.
- Burnet = J. BURNET, *Some Letters Containing an Account of what seemed most Remarkable in Switzerland, Italy, etc.*, Rotterdam, A. Acher, 1686.
- Coryate = T. CORYATE, *Coryate Crudities Hastily gobled up in five Moneths travells in France, Savoy, Italy, Rhetia commonly called the Grisons country, Helvetia alias Switzerland, some parts of high Germany, and the Netherlands*, Glasgow, J. Mac Lehosè & Sons, 1905.
- Drummond = A. DRUMMOND, *Travels through Different Cities of Germany, Italy, Greece, and Several Parts of Asia as far as the Banks of the Euphrates in a series of Letters*, London, W. Strahan, 1754.
- Evelyn = J. EVELYN, *Diary*, ed. by E. S. de Beer, London, Oxford University Press, 1959.
- Hoby = T. HOBY, *A Booke of the Travaile and Life of Me*, ed. by E. Powell, London, Offices of the Royal Historical Society, 1902.
- Lassels = R. LASSELS, *The Voyage of Italy or a Compleat Iourney Through Italy*, Paris, V. du Moutier, 1670.
- Lithgow = W. LITHGOW, *Rare Adventures and Painefull Peregrinations*, ed. by B. I. Lawrence, London, J. Cape, s.d.
- Moryson = F. MORYSON, *Itinerary Written by Fines Moryson Gent.*, Glasgow, Mac Lehosè, 1907-1908.
- Northall = J. NORTHALL, *Travels through Italy*, London, S. Hooper, 1765.
- Ray = J. RAY, *Travels through the Low-Countries, Germany, Italy and France, with Curious Observations*, London, Walthoe &c., 1788.
- Raymond = J. RAYMOND, *An Itinerary Containing a Voyage made through Italy*, London, H. Moseley, 1648.
- Sandys = G. SANDYS, *A Relation of a Journey begun An: Dom. 1610*, London, Ro: Allot, 1632.
- Thomas = W. THOMAS, *The History of Italy*, ed. by G. B. Parks, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1963.
- Wright = E. WRIGHT, *Some Observations made in Travelling through France, Italy &c. in the Years 1720, 1721 and 1722*, London, E. Wicksteed, 1730.

Per le voci veneziane, cfr.: G. BOERIO, op. cit. s.v.: zonta, arsenal, auditor, auditor (auditor novo, auditor vecchio), avogador, avogador (avogadori di comun), balotin, barcariol

- «Gl' *Auditori vecchi e nuovi*» (*Thomas*, 72).
- «*Avogadori*» (*Thomas*, 72); «the *Avogadores* (or the Attorney Generals)» (*Burnet*, 157).
- «*Avvogadori di Commune*» (*Ray*, 133).
- «This boy is called the *Ballatino*, and is he that in procession goes before the Duke» (*Ray*, 153).
- «*Barcarolo's*» (*Breval*, 208); «*barcaroli* or boat-men» (*Drummond*, 69).
- «*Barnabote*» (*Breval*, 234).
- «A *bauta*, which is a silk hood, like that of a capuchin which comes round the chin» (*Drummond*, 90).
- «The meeting here of the Noblemen is called the *Broglio*» (*Lassels*, II, 401); (*Ray*, 168); «It seemed to me a strange thing to see the *Broglio* so full of graceful Senators and Nobles, when there was so glorious a War on foot with the Turks» (*Burnet*, 147 e p.); (*Breval*, 232); (*Northall*, 431).
- «*Esser gran broglista*» (*Breval*, 236).
- «*Bucentoro*» (*Hoby*, 16); «a great boat called *Il Bucentoro*» (*Moryson*, I, 192); «The fairest gally of all is the *Bucentoro*» (*Coryate*, 359); (*Sandys*, 27); «*Bucentauro*» (*Lassels*, II, 402); «*Bucentoro*» (*Ray*, 128); «*Bucentaur*» (*Breval*, 216); (*Northall*, 433).
- «Little streets called *Calli*» (*Coryate*, 313); «little back allyes, which they call here *Calle*» (*Lassels*, II, 366); (*Ray*, 129).
- «Next unto the Duke are three called the Signori Capi or *Cai*» (*Thomas*, 70).
- «In the plain of the council-chambre, are placed on a row three urns called *capelli*» (*Ray*, 135).
- «Rasers, called in the Italian Tongue *Cape tonde*, (round Cape, *Cape sante* (holy Cape), *Cape longe* (long Cape)» (*Moryson*, IV, 87).
- «I embarked in a *Carmoesalo*, being bound to Zara in Dalmatia» (*Lithgow*, 42 e 46).
- «*Castellani*» (*Northall*, 28).
- «The very Gentlemen of Venice (which notwithstanding arrogate to themselves a preheminece above all Gentlemen of Italy with the singular title of *Clarissimi*» (*Moryson*, IV, 96); «a *Clarissimo* of Venice» (*Coryate*, 293); «the Duke, accompanied with the *Clarissimoes* of the Signiory» (*Sandys*, 2).

e barcarol, barnaboto, bauta, brogio, bucintoro, cale, cai, lezion (cappelli), capa (capa longa marina, capa santa, capa tonda), castelan, consegieto, consegio (consegio de diese, consegio de quaranta), corno (corno del dose), cortesana, ducao, dose, fachin, gondolier, gondola, lustrisimo, inghistera, laguna, parte (meter o mandar parte), nicoloto, pan bufeto, pergolo, peota, podesteria, podesta, pregai o pregadi, procuratie, procurator (procuratori di S. Marco), proveditor, pope, savio, savio (savii agli ordini, savii di terra ferma), scola, sechio, senza, setter, soracomito, tabaro, teraferma, traghetto.

Inoltre, cfr. M. FERRO, op. cit. s.v.: avvogadori del comune, broglio, consiglio di X, consiglio di XL, dogado, doge, pregadi, primicerio.

- «*Il consiglietto*» (*Breval*, 232).
- «*Consiglio dei Dieci*» (*Thomas*, 71); «*Consiglio di Dicci*» (*Bromley*, 63).
- «*Consiglio di Quaranta*» (*Thomas*, 71).
- «The Ducall Cap (vulgarly *il corno*, or Beretta Ducale» (*Moryson*, I, 171); (*Ray*, 158); «The Cap of State, or *Corno*» (*Breval*, 214).
- «*Council of Ten*» (*Ray*, 132); (*Breval*, 218); (*Wright*, 57); (*Northall*, 430).
- «A Noble Venetian & his *Curtezana*» (*Evelyn*, 241).
- «*Dogado*» (*Ray*, 131).
- «They have a Duke, called after their manner *doge*» (*Thomas*, 69); «the *Doge* or Duke» (*Evelyn*, 221); «*Doge* or Duke» (*Ray*, 132); «*Doge*» (*Bromley*, 61); (*Addison*, 46); (*Drummond*, 61 e p.); (*Northall*, 430).
- «*Duke*» (*Thomas*, 70); (*Moryson*, IV, 96).
- «If at any time they want a body for the Anatomy Lecture, they make it a small business to kill a poore *fachin*, or porter to put his body to that use» (*Moryson*, 210).
- «A *Gondalier's* daughter» (*Burnet*, 136).
- «*Gondola*» (*Hoby*, 16); (*Moryson*, I, 164 e p.); (*Coryate*, 300 e p.); (*Lassels*, II, 365); (*Evelyn*, 221 e p.); (*Raymond*, 23 e p.); (*Ray*, 129); (*Addison*, 44); (*Drummond*, 61 e p.).
- «*Great Council*» (*Ray*, 132); (*Wright*, 56); «*Grand Council*» (*Drummond*, 62); (*Northall*, 430).
- «By the special favour of an *Illustrissimo* we were carried to see the private Armorie of the Palace» (*Evelyn*, 226).
- «*Ingistar*, a measure of wine, something greater then our pint» (*Moryson*, I, 197).
- «*Inquisitors of State*» (*Wright*, 58).
- «This low Sea is called here *la Laguna*» (*Lassels*, II, 362); (*Ray*, 124 e p.); «*Lagunes* or shallows of Venice» (*Burnet*, 128); (*Breval*, 208); (*Northall*, 426).
- «*Laws of the Pomp* (as they call'em)» (*Wright*, 92).
- «*Mettere una parte*, which is no more but to propound unto any of the councils his opinion touching the order, reformation, or correction of anything» (*Thomas*, 70).
- «*Nicoloti*» (*Northall*, 28).
- «They have very white bread, light & pleasant in tast, especially that which is called *Pan-buffetto*» (*Moryson*, I, 149).
- «In the *Pergolo* above» (*Evelyn*, 191).
- «*Piotta*, a neat little barge» (*Lassels*, II, 362).
- «*Podestaria*» (*Evelyn*, 237).
- «Out of Venice the gentleman Venetian that is *Potestate* of the city...» (*Thomas*, 77); «*Podesta*» (*Hoby*, 10); (*Moryson*, I, 150 e 154); (*Coryate*, 294 e p.); (*Evelin*, 248); (*Raymond*, 216).
- «*Pregadi*» (*Thomas*, 71); (*Moryson*, I, 190); (*Ray*, 132); (*Breval*, 232); «the united body is called *pregadi*, from *pregare*, to pray, as if to insinuate

that they were prayed or intreated to become guardians of the public weal» (*Drummond*, 61).

- «The *Primicerius* of St. Mark's» (*Ray*, 158); «*Primicerio*, as they call him, or Head of his church» (*Breval*, 212).
- «*Procuraties*» (*Northall*, 431).
- «Officers [...] called *Procuratori di San Marco*» (*Thomas*, 75).
- «*Procurators of St. Mark*» (*Breval*, 209); (*Wright*, 96); (*Drummond*, 62).
- «Finally, when they have any dangerous war by sea or land, they create a *Provveditore*» (*Thomas*, 78).
- «The Doge sits in the *Puppe*, in a Chair of State» (*Lassels*, II, 411).
- «*Quarantia Criminale*» (*Ray*, 133).
- «*Savi*» (*Ray*, 142); «*savii* or wise men» (*Drummond*, 62).
- «*Savi a gli ordini*» (*Ray*, 146); «*savii de gli ordini*» (*Drummond*, 62).
- «*Gli savii della terra ferma*» (*Thomas*, 71); (*Ray*, 145); (*Drummond*, 62).
- «Confraternities, which they call *schools*» (*Northall*, 430).
- «A *secchio* of wine» (*Moryson*, I, 149).
- «Herr cuming to Venice was to see the *Sensa*, which is a great faire for certain dayes» (*Hoby*, 16).
- «Sextaries, or six parts, vulgarly *sestieri*» (*Moryson*, I, 165); (*Ray*, 128).
- «*Signor della sanita*» (*Thomas*, 70).
- «*Signori di notte*» (*Thomas*, 70).
- «By sea every galley hath one gentleman Venetian for captain, by the name of *Sopracomito*» (*Thomas*, 78).
- «*Tabarro*» (*Drummond*, 90).
- «*Terra firma*» (*Evelyn*, 220); (*Burnet*, 129); (*Breval*, 207); (*Northall*, 425).
- «And that men may passe speedily, besides this bridge, there be thirteene places called *Tragheti*» (*Moryson*, I, 164).

«Repubblicane», dunque, prevalentemente, le voci del lessico veneziano sia di Juan Andrés che dei suoi coetanei di viaggio, legate ad un referente di bagliore mitico lontano dall'estinguersi, cui l'abbé Richard viene a portare patetico alimento con una arrischiatissima profezia: «La position de sa capitale ne changera pas; si son gouvernement se maintient même dans l'état où il est, il semble que l'on peut lui prédire la plus long durée» (p. 248). Prevalenti, ma non esaurienti, l'intera gamma semantica che, nel suo complesso, attesta verso questo dialetto un'attrazione indubbia, e, per giunta, secolare, come si è cercato di indicare sulla scorta dei testi inglesi.

Interessamento confermato, su altro versante, dalla pubblicazione, nel 1781, dentro le *Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Si-*

*cile et de Malthe* di Jean-Marie Roland<sup>18</sup>, della prima grammaticetta francese del veneziano (da fonti, come è stato dimostrato, tutte goldoniane), e dal fugace tentativo —ancora precedente—, da parte di quel Samuel Sharp che lo definiva «unpleasant to the ear of a foreigner», di abbozzarne la fisionomia fonetica, riferendosi, questa volta, all'oralità della sua esperienza diretta:

The Venetian dialect is a corrupt Italian, as they have letters in their alphabet, which most of the natives of this town can never learn to utter; and are therefore obliged to drop entirely, or to substitute others in their place.

For example, in all words where the letter *g* is introduced, this observation takes place; for, instead of pronouncing it in the words *Giudice, Giulio, Giovanne*, and a thousand others, they say *Dudice, Dulio, Diovane, &c.* and in the words *Mangiare, Ragione*, they drop it almost entirely, and say *Maniare, Raione, &c.* Then again the Tuscans, and indeed the Italians, of almost every other State, pronounce the *ci* and *ce*, as we should by putting an *h* betwixt the initial and final letters, as in the words *chirp* and *chess*; but a Venetian has not the power of expressing those words, otherways than *sirp* and *sess*<sup>19</sup>.

Nondimeno, non si può parlare, a proposito dell'atteggiamento dei viaggiatori settecenteschi, che di una curiosità, appunto, estetica. Nulla, ancora, lasciano trapelare dell'interesse esplicito ed intrinseco che sarà dei romantici. Lo stesso veneziano, cui pure va la loro preferenza sugli altri dialetti, è visto in una prospettiva di subordinazione, per corruzione, al toscano<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. A. L. MOMIGLIANO LEPSCKY, *Un «Rudiment vénitien» del Settecento* in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, a. a. 1963-64, tomo CXXII-Classe di scienze morali e lettere, Venezia, Stamperia di Venezia, 1964, pp. 453-480.

<sup>19</sup> Cfr. S. SHARP, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>20</sup> Cfr. J. J. DE LA LANDE, *op. cit.*, p. 499 («Le langage ordinaire de Venise est un peu différent du vrai langage Italien ou Toscan»), e L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *op. cit.*, p. 471 («El lenguaje es un toscano corrompido por la pronunciación, con algunas palabras provinciales y un tonillo gracioso, que es particular al país»).

E alla sua autonomia non riconoscono giovevole neppure l'impiego in ambito forense e consiliare<sup>21</sup>: pare semmai, proprio all'Andrés, vero il contrario. Nelle *Cartas familiares*, infatti, egli riconferma, nei confronti della conclamata eloquenza veneta, lo scetticismo che aveva espresso nella sua opera maggiore, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, dove aveva sostenuto essere proprio la parlata vernacolare a sottrarre dignità agli oratori della Serenissima:

Ma come mai Venezia repubblica sì possente, che ha maneggiato gli affari più rilevanti, che ha avuto parte nelle più interessanti vicende dell'Europa, non ha promossa un'arte sì utile al suo governo, nè ha formati illustri oratori, e madre feconda di Temistocli e d'Aristidi, non ha prodotto Eschini e Demosteni e Ciceroni? Forse l'uso dell'idiotico linguaggio detrae molto alla sostenutezza e dignità de' discorsi di quegli eloquenti repubblicani. Per quanto sia soave e sonora una lingua, finchè non è nobilitata con celebri scritti, non può dare all'orazione la conveniente grandezza e maestà, nè la pianezza e familiarità del discorso può ispirare sublimi pensieri, o nobili sentimenti<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> A proposito dell'eloquenza, cfr., fra i nostri viaggiatori, J. J. DE LA LANDE, op. cit., alle pagine 467-469: «Parmi les moyens qu'il y a de se distinguer dans le sénat, l'éloquence est un de ceux qui réussissent le mieux [...] Quand il y a eu des occasions, où leur éloquence a brillé dans un Pregadi, c'est le sujet des conversations du soir & du lendemain, même chez les dames, où l'on entend souvent parler des affaires de la république [...] C'est sur-tout dans les assemblées générales, où chacun s'efforce de faire parade de son éloquence; il y en a qui mettent beaucoup de grec & d'érudition dans leur discours [. . .]; ces orateurs ont un langage emphatique, fort différent du langage simple & ordinaire, & ils parlent toujours en Vénitien». E ancora: «Ordinairement l'on parle italien dans le discours soutenu, & dans la chaire, mais dans le grand conseil même, on prononce souvent des discours en pur Vénitien» (p. 499).

<sup>22</sup> Cfr. J. ANDRES, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Stamperia Reale, 1782-1789, tomo III, p. 85; Marco Barbaro nella prefazione alle sue *Tre azioni criminali* (citata in N. VIANELLO, *Il venezianò lingua del foro veneto nella seconda metà del secolo XVIII*, in «Lingua nostra», vol. XVIII, fasc. 3, Firenze, Sansoni, 1957, a p. 71) controbatte, per parte veneziana, affermazioni di tal sorta: «Una benefica natura sparse fra noi i semi d'una naturale eloquenza, e se le stampe ce ne dessero dei saggi alla giornata, non solo non averemmo niente ad invidiar questi grandi uomini dell'antichità, ma potremmo ad essi contrapporre un Santonini, un Galino, un Stefani, un Costantini».



Proprio l'impiego civile, giuridico e politico<sup>23</sup> del dialetto (per quanto illustre e italianizzato) tipico di Venezia (a Napoli, unico altro centro di sopravvivenza settecentesca dell'oratoria forense, essa era, per lo più, di lingua italiana, anche se molto dialettizzante<sup>24</sup>), dovette, comunque, senz'altro contribuire, insieme con le ragioni del «mito» e quelle letterarie, alla sua notorietà presso gli stranieri.

Oltre a Goethe e La Lande<sup>25</sup>, anche Sharp racconta di aver assistito a spericolati sfoggi di eloquenza veneziana («they seem to be in continual danger of dropping their wiggs from their heads, and I am told it sometimes happens»)<sup>26</sup>.

E Andrés<sup>27</sup>, ovviamente, il quale, spettatore imbronciato ma buon conoscitore di cose italiane, fa un confronto non ozioso, anzi l'unico analogicamente e storicamente possibile, tra la scena oratoria di Venezia e quella napoletana.

Ne trae vantaggio la prima: al foro veneto, se pure inferiore alla propria fama, anche congestionato e vociante, non sa negare respiro di grandezza e maestà.

<sup>23</sup> Sull'eloquenza forense cfr. il citato N. VIANELLO, *Il veneziano lingua del foro veneto nella seconda metà del secolo XVIII*; sull'oratoria politica, cfr. P. DEL NEGRO, *La retorica dei Savi. Politica e retorica nella Venezia di metà settecento* in *Retorica e politica*, Atti del II convegno italo-tedesco Padova, Liviana, 1977, pp. 121-130.

<sup>24</sup> Cfr. N. VIANELLO, op. cit., p. 69-70.

<sup>25</sup> Menzionati in N. VIANELLO, op. cit., a p. 73 (per LA LANDE cfr. n. 21).

<sup>26</sup> Cfr. S.SHARP, op. cit., p. 33.

<sup>27</sup> Cfr. J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., pp. 31-32: «En estos Tribunales peroran los Abogados, y habrás tal vez oído celebrar la eloquencia de estas oraciones. Yo habia ya asistido a ellas otra vez, y ahora he querido volver a oirlas; pero ni ahora ni entonces he oido más que voces y gritos, alboroto y confusión, que me aturdian la cabeza, sin persuadirme ni conmovirme [...] En todos estos Tribunales no hay, ni por sombra, la multitud y concurso, la beetría y confusión, el bullicio y tropel que en la Vicaría de Napoles; pero hay lo que basta para hacer conocer el lugar en que se está, y por otra parte la distribución, la arquitectura y los adornos de aquellas salas las hacen muy superiores a las de Napoles, y toda la fábrica respira mayor grandeza y magestad».

# La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)\*

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ  
*Real Academia de la Historia*

En esta segunda parte del presente trabajo me propongo aportar algunos datos inéditos acerca del problema del teatro en Andalucía durante el siglo XVIII. Es tema sobre el cual existen ya algunas excelentes monografías, como es el caso, para Sevilla, del volumen de don Francisco Aguilar Piñal, <sup>1</sup> lo cual nos autoriza a limitarnos a las indispensables referencias. Hay, en cambio, detalles curiosos y desconocidos acerca de los avatares de aquella controversia en poblaciones de importancia secundaria, que serán el núcleo fundamental de nuestra exposición.

Andalucía parecía predestinada a ser la tierra más propicia para el arte teatral por su riqueza, su complejo entramado urbano, su carácter cosmopolita y el carácter abierto y festivo de sus gentes. Así ocurrió durante el siglo XVI y comienzos del XVII; después se hizo notar en ella, quizás con más fuerza que en otras

\* Continuación del artículo del mismo título en *Anales de Literatura Española*, núm. 2, 1983.

<sup>1</sup> *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad, 1974.

partes, el entenebrecimiento del horizonte vital y un concepto apocalíptico del mundo favorecido por eclesiásticos más celosos que discretos, que veían pecados en las más inocentes ocasiones de diversión. Hay que decir que esos eclesiásticos estuvieron bien secundados por miembros de las oligarquías urbanas dueños de los municipios y partícipes de sus ideas. Recordemos el cierre de los teatros de Sevilla y Córdoba en 1679 y 1694 a impulsos de los padres Tirso González y Francisco Posadas, respectivamente. La prohibición se reiteró, para Sevilla y todos los pueblos de su arzobispado, en septiembre de 1731, durante la estancia de Felipe V en aquella capital, circunstancia que parece debería haber mitigado la dureza de dicha prohibición. Cierta relajación se advirtió en este rigor al comenzar el reinado de Carlos III; desde 1761, aunque sin autorización expresa, se toleraron representaciones de ópera italiana, despertando las mismas reprobaciones que las comedias. «Los actores y actrices, escribía el autor de un *Discurso* anónimo, son hombres y mujeres cuyo arte es el de agradar a los oyentes, halagar sus sentidos y excitar sus afectos. Gente por lo común de gala natural, ayudada del arte con toda la pompa consiguiente a parecer bien. Su fin principal compareciendo en la escena es despertar aquellas pasiones que forman el sujeto de su acción, sea amor, ira, ambición, venganza, etc. El amor profano es el más común asunto de sus piezas [...] Sus vestidos respiran lujo, pompa y soberbia, y los artífices procuran darles todos los atractivos que la moda sugiere<sup>2</sup>.»

Tales eran los imperdonables defectos que aquellos Zoilos encontraban en las óperas y, por supuesto, en las comedias. No se trataba sólo ni principalmente de los argumentos, puesto que no se prohibía su lectura; incluso se toleraban algunas representaciones en casas particulares. Era la seducción personal de las comediantas lo que parecía más peligroso a críticos acerbos y anquilosados que sostenían seguir en vigor la infamia legal de los comediantes y la prohibición eclesiástica de darles cristiana sepultura. Añádase a esta mentalidad retrógrada la preocupación

<sup>2</sup> Aguilar Piñal: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, pp. 271-272. Volumen VI de la Historia de Sevilla publicada por la Universidad, 1982.

de la oligarquía por no disminuir la capacidad de explotación de la fuerza de trabajo del pueblo, factor este que influyó también en la prohibición de otras diversiones a las que nada había que objetar desde el punto de vista moral, como las corridas de toros, proscritas en 1785 y con más vigor y generalidad en 1804<sup>3</sup>, y las mesas de trucos (billares), prohibidas en 1755 y autorizadas por Carlos III «para desahogo de las clases distinguidas y honestas».

Estos motivos eran generales a toda España. Si en Andalucía la «batalla del teatro» adquirió más fuerza, si las prohibiciones se hicieron sentir con más rigor quizás fue porque en el siglo XVIII, sobre todo en su tercio final, la oposición entre renovadores y tradicionales fue más viva en aquella región, la más vital de España en el terreno económico y también en el intelectual. No olvidemos que si en Andalucía vivieron la totalidad o parte importante de sus carreras hombres como Olavide, Blanco White, Forner, Jovellanos, Marchena, Trigueros, Lista..., también fue patria o escenario de las actividades de reaccionarios tan conspicuos como fray Diego de Cádiz, fanático adversario de los espectáculos teatrales, don Pedro de Castro, defensor de la tortura judicial, el padre Ceballos y el Filósofo Rancio.

El cabildo secular de Sevilla no era menos opuesto a las representaciones teatrales que las autoridades eclesiásticas; cuando a principios de 1767 el empresario de la compañía que actuaba en el vecino pueblo de San Juan de Aznalfarache pidió autorización para establecerse de modo permanente en Sevilla, el informe que redactó a petición del conde de Aranda fue totalmente desfavorable. El de Campomanes, por el contrario, argüía que «si el mal está en las obras dramáticas, mayor daño pueden causar leídas, pues se introducen en los claustros y está franca su lectura no sólo a los seculares sino al clero [...] Si no tenemos reparo en que se lean tampoco le puede haber en la representación, porque ésta se hace a vista de las Justicia, cuyo oficio es arreglar los teatros y castigar toda acción indecente. Las comedias contra las que declamaron los Santos Padres eran las que contenían ritos gentíli-

<sup>3</sup> *Novísima Recopilación*, libro VII, título 33, leyes 6 y 7.

cos. Las de santos y los autos sacramentales se han prohibido justísimamente por Su Majestad [...] La diversión pública en las grandes ciudades es una de las atenciones primeras de un gobierno bien organizado, porque la nobleza y gentes acomodadas necesitan recreaciones honestas para evitar los males de la ociosidad [...] Hay cosas que mejorar en el teatro español, haciendo que el drama haga ridículos los vicios y haga brillar las buenas costumbres, guardándose las unidades de acción, tiempo y lugar porque no se vean las monstruosidades inverosímiles que reinan en las malas piezas de esta naturaleza». En consecuencia proponía que se levantara la prohibición de representar en Sevilla, como así se acordó por R.O. de 12 de junio de 1767<sup>4</sup>. Apenas tres meses después fue nombrado asistente de Sevilla el peruano don Pablo de Olavide, en quien Campomanes tuvo el más entusiasta de los colaboradores en su intento de restaurar el arte de Talía. No sólo admitió la ópera y comedias sino que acometió la construcción de un grandioso teatro que hubiera sido a la vez escuela de arte dramático.

A la vez que secundaba los deseos de Campomanes en punto al teatro, Olavide halagaba al conde de Aranda organizando un baile de máscaras en el carnaval de 1768; por descontado, esta diversión, cara al magnate aragonés, no suscitó menor reprobación; incluso llegó al Tribunal de la Inquisición hispalense una delación firmada por un carmelita, porque en el reglamento de la función se decía que «esta diversión de la máscara es honesta por sí misma». Este detalle no tiene nada de sorprendente; lo que demuestra que los partidarios de las novedades se movían en la cuerda floja es que, habiendo llegado a conocimiento de Carlos III esta delación, «y que la expresión referida ha causado bastante rumor y aun escándalo», ordenó a Olavide por medio del ministro Roda que se recogieran todos los ejemplares del citado reglamento<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A.H.N. Consejos, 1.042.

<sup>5</sup> A.H.N. Inquisición, 3.046, carta de 21 de enero de 1768.

Los bailes de máscaras no se repitieron. En cambio, el teatro gozó en Sevilla de unos años de prosperidad. Frente a la sorda oposición del cabildo secular Olavide tenía el apoyo de algunos eclesiásticos, incluyendo el arzobispo, cardenal Solís, y a su familiar Cándido María Trigueros, quien, entre otras producciones, hizo una adaptación del *Tartufo*. Representáronse también la *Alzira* y otras obras de Voltaire bajo el velo del anónimo. Unos doce años duró esta etapa de prosperidad excepcional. En las citadas obras de Aguilar Piñal y Defourneaux encontrará el lector curioso amplios detalles de la ruina total del teatro sevillano, consecutiva a la de Olavide, procesado, como es sabido, por la Inquisición. Una de las proposiciones denunciadas era la siguiente: «Las buenas comedias son mejor escuela de moral que los sermones». Las representaciones fueron suspendidas de orden superior en 30 de marzo de 1779 y el teatro, ruinoso, acabó siendo demolido<sup>6</sup>. A partir de 1795 aflojó algo el rigor y se reanudaron, en tono menor, las representaciones hasta la invasión francesa.

En algunas de las más populosas villas del reino de Sevilla diversas compañías teatrales aprovecharon el clima de tolerancia que reinaba desde 1767 para efectuar representaciones en teatros improvisados. Tenemos huellas documentales de algunas de ellas, por ejemplo la que, dirigida por el *autor* Rafael de Solís, actuó en Osuna. Como no había teatro alquiló a Juan A. Estévez una casa, en la cual el dueño realizó las obras de adaptación necesarias, lo que denota confianza en la continuidad de las representaciones. No debía contar con la huésped, en este caso el corregidor<sup>7</sup>, que alegó quejas por el ruido y ordenó a los cómicos que buscaran otro local o se marcharan del pueblo. Elevada la cuestión al Consejo de Castilla, autorizó las representaciones con ciertas condiciones, entre ellas que hubiera la debida separación de sexos en el público. Las autoridades de Osuna dispusieron que las representaciones se dieran de forma alternativa, un día para

<sup>6</sup> Aguilar Piñal, obras citadas. M. Defourneaux: *Pablo de Olavide*. París, P.U.F. 1959.

<sup>7</sup> Lo era D. José Sánchez Jurado; en realidad no era corregidor sino alcalde mayor, porque Osuna era villa de señorío.

hombres y otro para mujeres. El dueño del local protestó del perjuicio que se le seguiría a la compañía y a él mismo, y proponía trazar una raya en el suelo del corral que dividiera los dos sexos. A trancas y barrancas se siguieron representando comedias hasta que en 1769 vuelven las protestas, centradas en dos aspectos: insuficiencia del edificio y daños a la moral pública. Para el primero puede servir de ilustración una visita hecha en 8 de agosto del citado año; los delegados del cabildo, acompañados de los peritos, giraron una visita de inspección al corral de comedias, situado en la calle de San Pedro: «... Hay un colgadizo cubierto de tierra, tabicado por el testero, al lado del tablado, bajo el cual hay un pozo [...] Hay una división hecha con vigas hincadas en el suelo y otras a lo largo. Hay un lugar descubierto con siete cuartos, y frente a él una puerta que da al jardín de una caballeriza, sin llave, cubierta por el tablado hecho para la representación. Por aquí se va a unos cuartos altos, estando este patio cercado de tablas». Si la imagen material del teatro en Osuna era de lo más sórdido, no resultaba mejor parado en lo moral de las declaraciones que el alcalde mayor tomó a don Francisco Barahona, el cura más viejo de la localidad; bajo juramento declaró que las representaciones habían sido «muy escandalosas y perjudiciales, en gran ofensa de Dios, faltando los farsantes a la modestia en trajes y meneos, por lo que debe sacarse del pueblo este contagio». Otros curas informaron en el mismo sentido, así como de que la separación interior de sexos no tenía eficacia suficiente para evitar escándalos. Por la oposición de las autoridades o por cansancio del público la compañía terminó por marcharse a Marchena<sup>8</sup>. En 1781 el rey sancionó el acuerdo que hizo la municipalidad de Osuna, como la de muchas otras villas andaluzas, de no admitir comedias.

Excepción única en Andalucía fue Cádiz, donde las autoridades nunca pensaron en prohibir el teatro, pensando en su numerosa, culta y cosmopolita población. No sólo hubo un teatro sino dos y en ciertos momentos tres, representándose comedias espa-

<sup>8</sup> A.H.N. Consejos, 582-13.

ñolas y francesas y óperas italianas. Como muestra de la tolerancia reinante se cita la representación de tragedias de Voltaire. Sin entrar en esta cuestión, ya estudiada por Defourneaux<sup>9</sup> y Didier Ozanam<sup>10</sup>, me limitaré a señalar que tampoco faltaban en Cádiz detractores de los espectáculos teatrales en general. A comienzos del año 1766 el Consejo pidió informe al gobernador de Cádiz acerca de las denuncias formuladas por una persona que en el expediente se expresa contra las óperas que en aquella ciudad se representaban. A juzgar por las respuestas, los reparos eran de orden moral. El gobernador, don José de Sentmanat, negó que hubiera motivos de escándalo, porque la espléndida iluminación y la estricta vigilancia lo hacían imposible. Con este motivo suministra algunas precisiones de interés acerca de los comienzos de las representaciones operísticas en Cádiz; comenzaron con sesiones musicales en una morada particular; luego se habilitó para teatro un juego de pelota. No era cierto que se estuviera planeando construir un edificio de nueva planta. La mayoría de los asistentes eran extranjeros, hasta el punto de que de los catorce o quince que abonaban los palcos por temporadas sólo dos eran españoles. En cambio el obispo, fray Tomás del Valle, opinó en el mismo sentido que el denunciante. Según su criterio, las óperas italianas eran aún más peligrosas que las comedias para la salud espiritual y temporal de los espectadores por el dispendio de caudales y la desenvoltura de las bailarinas. «Es tal el atractivo de las actoras, decía, que arrastra no sólo a los jóvenes sino también a los ancianos, advirtiéndose muchos matrimonios en inquietudes por la inconsideración [sic] de las mujeres, que careciendo aun de lo preciso fatigan a sus maridos por las óperas. Se nota que muchos acaudalados disipan sus haberes en estos pasatiempos y que varias familias pobres procuran conseguirlos por ilícitos medios». Prevalció, sin embargo, la opinión del gobernador y las representaciones continuaron, aunque no por mucho tiempo, pues en 1783 la propietaria del Coliseo pedía permiso para demo-

<sup>9</sup> *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIII siècle*. París, P. U. F., 1963, pp. 150-151.

<sup>10</sup> «Le théâtre français de Cadix au XVIII siècle (1769-1779)», *Mélanges de la Casa de Velazquez*, X (1974), 217 y sig.



lerlo y destinar el local a juegos de bocha y billar, porque hacía largo tiempo que no había óperas y las comedias tenían edificio propio <sup>11</sup>.

Como queda dicho, Cádiz fue un caso excepcional, puesto que, aunque disminuidas, las representaciones escénicas salvaron el tremendo bache de finales del XVIII. Sobre las vicisitudes del teatro en Jerez hay un buen estudio de don Manuel Ruiz Lagos, al que remitimos <sup>12</sup>. Limitémonos a decir, sintetizando su relato, que tuvo teatros permanentes desde fines del siglo XVI y que en el XVIII tropezó con la oposición de la Iglesia, encarnada en los arzobispos Espínola y Palafox, que lograron su extinción <sup>13</sup>. El Ayuntamiento mantuvo una actitud indecisa, tan pronto en favor como en contra de las representaciones. La ópera italiana se introdujo, antes que las comedias, a mediados del siglo XVIII. El Ayuntamiento redactó unas ordenanzas en 1772 que tuvieron escasa vigencia; poco después comenzó la formidable ofensiva acaudillada por fray Diego de Cádiz y secundada por los obispos andaluces, que condujo a la extinción.

Muy características de la mentalidad de la época son las vicisitudes por las que atravesó el teatro en la Isla de León (hoy San Fernando) población que, situada en la base del largo istmo arenoso en cuyo extremo se halla Cádiz, albergaba, entre otras instituciones, el observatorio astronómico, dotado de magnífica biblioteca, la única de carácter científico que puede decirse estaba *al día* en la nación. Por la cantidad y calidad de sus habitantes parecía muy indicado para mantener representaciones teatrales, y en efecto, tuvo un teatro que entre 1770 y 1800 funcionó en las condiciones de que nos informa un expediente conservado en el Archivo Histórico Nacional <sup>14</sup>, y que concluyó de una manera sorprendente.

<sup>11</sup> A.G.S. Gracia y Justicia, 993. Quien desee hacer un estudio del teatro gaditano en esta época deberá tener también en cuenta las noticias contenidas en el expediente 25 del legajo 823 (A.H.N.).

<sup>12</sup> *Controversias en torno a la licitud de las comedias en la ciudad de Jerez de la Frontera (1520-1825)*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, n.º 25, 1964.

<sup>13</sup> Jerez formaba parte entonces del territorio del arzobispado de Sevilla.

<sup>14</sup> A.H.N. Consejos, 1.305, expdte. 16.

El citado expediente se abre con un memorial dirigido al Consejo de Castilla por don Diego Duarte en 28 de mayo de 1789 en el que expresa que en 1770 don Juan Hercq, del comercio de Cádiz, obtuvo licencia para construir en la Isla de León una casa de comedias que poco después tuvo que cerrar y vender porque el edificio, mal construido, quedó en estado ruinoso. En 1783 actuó en la población una compañía teatral en un teatro de madera que ellos mismos levantaron. Las representaciones cesaron en breve por haber ganado en marzo del 84 real cédula el señor obispo<sup>15</sup> para que se suspendieran en todo el obispado excepto la capital. Ahora la villa ha crecido a más de diez mil vecinos (sigue diciendo Duarte) que carecen de paseos y otras diversiones, por lo que sería muy oportuno reanudar las representaciones. Para dar más peso a su solicitud ofrecía contribuir con cuatro maravedises por entrada al hospital de San José.

En vista de los informes favorables del Ayuntamiento y del fiscal del Consejo, y a pesar de la oposición del obispo, que se oponía sin alegar razones concretas, el Consejo de Castilla autorizó a Duarte para edificar un teatro, encargando a las autoridades locales que evitaran todo motivo de queja y escándalo, gobernándose por las reglas establecidas para Madrid y Cádiz. Carlos III, tan hostil al teatro en los últimos años de su vida, había muerto en diciembre de 1788. Es probable que estos hechos se relacionen con el talante más liberal que en este punto adoptó Carlos IV. Pero lo sorprendente, y lo que pinta el estado de espíritu de un pueblo y la mala conciencia que en el fondo tenían los empresarios teatrales es el memorial que Josef Delgado Duarte, sobrino de don Diego y heredero del teatro, dirigió al Consejo en 14 de noviembre del año 1800, es decir, en una época en la que toda Andalucía era víctima del cólera morbo. Dice que el teatro «funcionó hasta hace muy poco tiempo antes de la epidemia que ha afligido a estos pueblos; en cuyo discurso, el representante ha conocido que la diversión causa alguna ruina espiritual, y como no quiere lucro a costa de su conciencia, e indirectamente se considera causante de las ofensas que se puedan cometer contra am-

<sup>15</sup> Lo era entonces D. José Escalzo y Miguel.

bas majestades», avisa al Consejo que renuncia a seguir arrendando la casa de comedias.

Advertimos también el choque de mentalidades típico de los finales del antiguo régimen en otra ciudad del mismo entorno que la anterior; por su situación en la bahía de Cádiz, la ciudad del Puerto de Santa María se benefició del comercio con América, como todavía hoy demuestran las numerosas casas blasonadas, residencia de ricos mercaderes. El paso de la ciudad al dominio directo de la Corona en 1729 le quitó el poderoso patrocinio de los duques de Medinaceli, pero éstos siguieron teniendo allí cuantiosas propiedades, y también siguió siendo puerto militar a pesar de que las galeras se concentraron cada vez más en la base de Cartagena. Dotada de amplia burguesía mercantil, militares, marinos y renombrados establecimientos de enseñanza, entre ellos el colegio de jesuitas, parece que debió de haber tenido una actividad teatral intensa; sin embargo, el muy documentado y erudito historiador del Puerto, don Hipólito Sancho, nada dice<sup>16</sup> y la documentación es muda hasta el año 1780, en el que la municipalidad, a instancias de fray Diego de Cádiz, acordó no admitir comedias ni óperas. El gobernador militar, conde de O'Reilly, se adhirió a la petición, y el rey la sancionó el año siguiente<sup>17</sup>.

Sin embargo, en junio de 1789, un vecino, José de la Flor, se dirigió al Ayuntamiento en solicitud de que se le permitiera labrar un corral de comedias. En realidad, lo que pretendía era que se convalidase un hecho consumado, porque el edificio ya estaba hecho con licencia del corregidor. En el expediente se inserta la nómina de la compañía de Flor y un certificado del prior de la comunidad de San Juan de Dios de haber percibido, en los cuatro meses que había estado abierto el teatro, tres mil reales, a cuarto por entrada (el precio de la entrada ordinaria era de dos reales, y uno más por el banco de la cazuela). Flor apoyaba sus argumentos alegando que con frecuencia habían asistido diversas autoridades a las funciones. ¿Por qué no se opuso el Ayuntamiento an-

<sup>16</sup> *Historia del Puerto de Santa María*. Cádiz, Escelicer, 1943.

<sup>17</sup> A.H.N. Consejos, 1.315-7. Éste es el expediente básico del que proceden la mayoría de las noticias que damos a continuación.

tes de que hubiera gastado de siete a ocho mil pesos en la construcción del teatro?

Los argumentos de Flor no hicieron mella en los cabildantes que, en agosto del mismo año, se ratificaron en la prohibición, aduciendo razones de tipo más sociológico que moral: los portuenses no necesitaban representaciones teatrales porque tenían para su recreo hermosos paseos, dos ferias anuales, diez corridas de toros y otras diversiones; además, el pueblo era pobre y aficionado al lujo; los artesanos querían igualarse a los poderosos y los jóvenes de ambos sexos estaban «dispuestos a toda diversión con abandono de sus ocupaciones». El empresario encontró apoyo en la clase mercantil; 39 comerciantes elevaron a Madrid una exposición refutando los argumentos del cabildo; la abundancia de diversiones era aparente; las ferias sólo duraban quince días, y los toros se corrían en esas mismas fechas. Aunque el fiscal, en 12 de enero de 1790, opinaba que debían permitirse las representaciones por las mismas razones que en la Isla de León, el Consejo dictó auto prohibiéndolas pero la situación en el Puerto siguió siendo confusa; el Ayuntamiento reiteró la prohibición; Flor, en febrero de 1791, ofreció tres cuartos por entrada para las obras de la carretera. En 9 de octubre de 1792 varios regidores hacían historia de la cuestión: con el pretexto de máquina real y títeres, espectáculos no prohibidos, habían vuelto los bailes, los entremeses y, finalmente, las comedias, contra los acuerdos de la ciudad, con gran daño de ella por la libertad de costumbres de los cómicos. En efecto, figura en el expediente una lista de comedias programadas para el mes de octubre de aquel año<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> He aquí la lista en cuestión:

Los días 1 y 2 se representaría *La dama duende*.

3, 4 y 5, *El príncipe prodigioso*.

6 y 7, *Carlos V sobre Dura*.

8 y 9, *El criado de dos amos*.

10 y 11, *La amazona de Scitia*.

12 y 13, *Los Esforcias de Milán*.

El día 14, *Luis XIV* con iluminación y besamanos de gala entera.

El 15 y 16, *La Gabriela*, tragedia. Besamanos de media gala.

El 17 y 18, *El amo criado*.

El 19, *El príncipe perseguido*.

Llevado de nuevo el asunto al Consejo de Castilla, un fiscal que no puedo identificar por su rúbrica, pero que no era el mismo que tres años antes opinaba en sentido favorable a las representaciones, manifestaba en 3 de abril de 1793 que el corregidor había desobedecido el auto dado por el Consejo en 1790, por lo que las representaciones debían cesar inmediatamente. Pero el empresario, que, sin duda tenía comprometidos gran parte de sus ahorros, no se daba por vencido, e insistía en sus pretensiones y argumentos. El Puerto era ciudad de 25.000 habitantes, entre los que había «sugetos de la mayor distinción, sin contar los que iban en tránsito a Cádiz»; adjuntaba certificación de las cantidades entregadas al hospital de San Juan de Dios y alegaba que la Audiencia de Sevilla le había autorizado para que se representaran tonadillas, sainetes y todo lo que no fuera comedias. Ante esta representación, la Fiscalía del Consejo evidenció una vez más lo débil y contradictorio de su postura; en un dictamen de 5 de octubre de 1793 decía que la prohibición general dictada en 1784 para toda Andalucía tuvo desde el principio la excepción de Cádiz; luego se levantó para Granada y la Isla de León, y había instancia pendiente para que se permitieran comedias en Sevilla. No se atrevía a pedir la revocación del auto que las prohibía en el Puerto y sugería que antes de tomar una decisión se pidieran informes a la audiencia de Sevilla y al gobernador de Cádiz. Este informó a favor; también los fiscales de Sevilla, don Juan Francisco de Cáceres y don Juan Pablo Forner; sin embargo, la Audiencia dictaminó en favor de la prohibición, motivando una protesta de los fiscales en la que resuenan los bien conocidos argumentos de Forner en pro de las diversiones públicas: «... Las circunstancias presentes que tienen envuelta la nación en una guerra de tanto interés qual no se ha conocido nunca, suelen ser-

El 20 y 21, *Cristóbal Colón*.

El 22 y 23, *Mentir y mudarse a un tiempo*.

El 24 y 25, *El Demofonte*.

El 26, *El delincuente honrado*.

El 27 y 28, *El pleito de Hernán Cortés con Pedro de Narváez*.

El 29, *El Dómine Lucas*.

El 30, *El capitán Belisario*.

El 31, *La gitanilla de Madrid*.

vir de pretexto para negarse al establecimiento de aquellos desahogos que la buena política opone diestramente al ocio y a la corrupción de las diversiones obscenas y clandestinas. Ciertamente, en los tiempos calamitosos conviene mucho orar e implorar el auxilio del Omnipotente, pero la práctica del mundo enseña que los hombres en todas las situaciones son los mismos, que en los tiempos calamitosos crecen los vicios por lo mismo que crecen las necesidades, y la política prueba que al vulgo se le sujeta más distrayéndole que afligiéndole. Es difícil que la parte más activa del pueblo, que es la juventud, quiera concurrir de continuo a los templos, aunque se le quiten todas las proporciones para divertirse, y es más que probable que recurra a la diversiones aun cuando se halle envuelto en la calamidad. La razón de esto es que los templos entristecen y los espectáculos alegran [...] Un pueblo numeroso donde se reúnen gentes de todas partes al cebo de la negociación exige más que otro alguno aquellos establecimientos que, facilitando una distracción halagüeña, impiden la formación de pandillas y concurrencias privadas donde se agiten los negocios públicos y la situación de las cosas [...] Ni aparta a los fiscales de su sentir el constarles que la ciudad del Puerto ha obtenido facultad para celebrar corridas de toros<sup>19</sup>. Siempre han creído que este feroz espectáculo no puede ni debe entrar en competencias con los cultos regocijos del teatro».

Natalio Ortiz, representante de José de la Flor, también trataba de explotar para su causa el terror pánico que los sucesos de Francia habían despertado en el gobierno. «Preséntense al público, decía, en piezas bien escogidas, los engaños, ardidés y violencias con que conspiraron al despotismo bajo el velo de la libertad, y declámense los estragos que han sucedido a semejantes novedades y turbaciones del Gobierno». Los antagonistas del teatro pretenden que las personas, después de sus tareas, se retiren a «la melancólica lobreguez de las iglesias», pero lo cierto es que se ve a los ciudadanos de diversas clases y naciones «metidos en los ca-

<sup>19</sup> Las fiestas de toros de muerte se prohibieron por pragmática de 9 de noviembre de 1785, reiterada en 20 de diciembre de 1804 (*Novísima Recopilación*, libro VII, título XXXIII, leyes 6 y 7).

fees, en casas de corrupción y en otros sitios criticando las cosas del Gobierno y denostando a los ministros.»

El intento de salvar el teatro del Puerto con argumentos políticos no tuvo mejores consecuencias que los anteriores. El Ayuntamiento seguía dominado por sus adversarios. Unos regidores, en julio de 1794, negaban que el vecindario de la ciudad fuera tan alto como se decía. «Por certificaciones de los párrocos hay 14.091 almas de comunión<sup>20</sup> y aunque se aumentara una cuarta parte de párvulos, religiosos y militares, ascendería a 16.714.» La pobreza de la ciudad se deduce de la emigración, de las limosnas que da la Hermandad de la Caridad a innumerables pobres y «del cortísimo número de 270.797 libras de carne que consta se consumen al año». La falta de recursos era el motivo de que nadie hubiera tomado la contrata de las corridas de toros; pero hay cafés, billares, naipes lícitos, bochas y un reñidero de gallos. Y luego, el argumento supremo, el argumento moral: las cómicas ganan poco. Si gastan lujo es casi indispensable que se prostituyan. «Si San Juan de Dios hubiera previsto de dónde salen las limosnas para su hospital hubiera desistido de su fundación.» No eran los frailes del mismo parecer; todavía intentaron seguir luchando pero en balde. El fiscal del Consejo de Castilla (no confundir con los fiscales de la Audiencia de Sevilla) opinó que debía mantenerse la prohibición de las comedias. El Consejo dictó auto en este sentido el 1 de diciembre de 1794 y el teatro portuense de la calle Misericordia se cerró, aunque parece que tampoco esta vez de modo definitivo, ya que existe una nueva instancia de la ciudad el año 1800 solicitando la aprobación del voto de extinción del teatro para aplacar la ira de Dios en la terrible epidemia que padecía<sup>21</sup>. Es un buen ejemplo de cómo el régimen absoluto no era incompatible con las tergiversaciones y las resistencias pasivas.

Parece que el momento óptimo para la resurrección del arte de Talía en tierras andaluzas, es decir, los años siguientes al del

<sup>20</sup> Expresión un tanto vaga que se refería a los mayores de siete años, tope que podía ampliarse a los diez e incluso a los catorce.

<sup>21</sup> A.H.N. Consejos, 1.992-7.

1767, se hizo notar incluso en pueblos pequeños como eran los de Villaluenga, Ubrique, Grazalema y Benaocaz, en lo más intrincado de las serranías sevillano-gaditanas. Así se desprende del memorial conjunto elevado al Consejo por dichos municipios en 23 de septiembre de 1783 para que no se permitieran comedias ni óperas (!), «y para no ser inquietados por las compañías cómicas que suelen andar sueltas de pueblo en pueblo con despachos del Juez Protector para que no se les impida el uso, y aun que se les suministren bagages para los tránsitos, como tampoco por particulares vecinos, so color de ser los productos que sacan para obras pías<sup>22</sup>.» Sin duda, éste fue también el caso de otras muchas poblaciones pequeñas, en las que el choque ideológico, a propósito de las representaciones teatrales, se manifestó con variable intensidad. En este punto sólo podemos deplorar las lagunas de nuestra información.

Algo más completa (o menos incompleta) es la que tenemos sobre Antequera, que en el siglo XVIII era una de las ciudades más importantes de Andalucía; los productos de su amplia vega estaban incrementados por algunas industrias y por los beneficios derivados de su posición en la ruta que unía Cádiz con Granada y Madrid. Siempre fue punto de mucho comercio, bastante contrabando, sólidas fortunas y no poca población flotante, circunstancias todas que parecían favorecer el desarrollo de la afición teatral. Tenemos pruebas de que las iniciativas de Campanes y Aranda no cayeron en el vacío. En 1770 el regidor perpetuo don José Vicente de Casarola Paniagua ofreció un edificio de su propiedad de 28 x 16 varas al Ayuntamiento para que lo dedicase a representaciones teatrales. Suponemos que lo haría movido por la idea del lucro, aunque la oferta iba envuelta en la fraseología propia del momento: se proponía «concurrir a los deseos del gobierno y obviar las nocivas consecuencias de la total ociosidad con las decentes diversiones de representaciones cómicas, óperas de máscara, música y volatines». A cambio de la cesión del local pedía una participación en los ingresos y la prohibición de otros espectáculos que le hicieran competencia.

<sup>22</sup> A.G.S. Gracia y Justicia, 993.



Obtenido el apoyo del corregidor, el cabildo secular tomó el siguiente acuerdo: «La ciudad, que desde el día 6 de marzo de 1769 quedó enterada de la orden de Su Majestad y Srs. del Real Consejo para no sólo deber permitir las diversiones de comedias sino proponer medios con que hacer construir teatros para ellas, aunque dio traslado al caballero Procurador Personero no pudo lograrse el buen efecto por no haber sobrante de Propios [...] celebra hoy la coyuntura con que se ha brindado a sacarla de este cuidado el eficaz celo de D. José Vicente de Casarola...», al cual expresa las gracias por esta oferta y la de unos aposentos en el teatro que había de construirse.

Un jarro de agua fría fue el «no ha lugar» con que respondió la sala de gobierno del Consejo en 6 de febrero de 1771. La causa de la negativa era doble; de un lado, la pretensión de Casarola de admitir y despedir las compañías a su arbitrio; de otra, la mezquindad del edificio que ofrecía. «Luego que la ciudad tenga proporción para construir una casa teatro decente, capaz y correspondiente a su población, quedándole libre su uso, lo haga presente al Consejo».

El expediente que utilizamos no es lo bastante completo como para reconstruir todas las incidencias; sería necesaria una investigación en las actas capitulares. Sin embargo, la línea principal de los acontecimientos puede seguirse. La municipalidad no labró un teatro pero durante varios años se dieron representaciones en una finca del referido Casarola que no debía de ser la misma antes citada sino otra más amplia, pues se le dan unas dimensiones de cincuenta varas en cuadro. Sin duda necesitó grandes obras de adaptación porque había servido antes de almona de jabón. Probablemente, a estas obras de adaptación es a lo que el hijo de Casarola llamó más tarde «la obra del teatro» que había realizado su padre.

Hasta allí llegó la propaganda antiteatral de fray Diego de Cádiz, motivando una prohibición circunstancial en 1781. Volvieron a celebrarse algunas funciones pero el ambiente se iba espesando, y se concretó en la petición enviada al Consejo en 18 de abril de 1784 de hacer firme y perpetua la prohibición. Es posible

que el motivo desencadenante fuera la solicitud de una compañía que se dirigió al corregidor para que se le permitiese dar unas funciones; el corregidor se lavó las manos en el asunto y lo transmitió a la municipalidad, la cual informó que «semejantes diversiones no son adaptables al público, lo que se acreditó con las que se ejecutaron el año pasado, que pasados algunos días en que la novedad juntó algunas gentes, a poco tuvieron que retirarse por no concurrir las precisas para sacar los costos, y esto en tiempo que estaba el pan a cuatro cuartos [...] el cual en el día está a ocho.»

Pasan los años, y bajo Carlos IV se mitiga el rigorismo anti-teatral. En febrero de 1797 don Diego Casarola expone al Consejo de Castilla que, a pesar de la prohibición dictada en 1784 en Málaga, se había construido una casa de comedias donde se estaba representando y por ello pedía licencia para «continuar y perfeccionar cierto coliseo de comedias que en virtud de contrata había principiado a construir su padre.» El Consejo pidió los informes de costumbre. El de la ciudad fue favorable. El del corregidor merece extractarse a pesar de lo ampuloso de su estilo: «... A los célebres dragmas [sic] de Calderón, Moreto, Candamo y otros jamás se les podrá negar el singular mérito de sus autores; pero [...] tienen cierta inducción a las pasiones que quizás serán peligros remotos para los incautos, y con este motivo han durado los clamores de los rigoristas. Mas no han llegado a decir que el Gobierno tenga obligación de prohibirlos. Por el contrario, todos los políticos convienen en que es uno de sus principales deberes proporcionar a los pueblos recreaciones [...] Algunas personas querrían que los hombres, sobre ser impecables, practicasen sin intermisión las virtudes, pero esto no es para todos, y aun los que viven una vida espiritual necesitan de la Eutrapelia.» Se refiere a los «votos imprudentes» hechos por diversas poblaciones y concluye en sentido favorable a la concesión de la licencia solicitada. Tanta retórica no bastó a convencer al fiscal: «Aunque no existieran tales prohibiciones, bastan las prerrogativas que solicita el don Diego y ha acordado la ciudad en su favor para que se le deniegue, y prevéngase a la ciudad que, siendo conveniente edificar teatro, proponga los medios de ejecutarlo».

La respuesta del fiscal es de 30 de abril de 1798. Antequera no debió de insistir y en 12 de marzo de 1803 una escueta nota puso punto final a la cuestión: «Sobreséase este expediente»<sup>23</sup>.

No nos detendremos en estudiar las vicisitudes del teatro en Córdoba, conocidas ya en sus líneas generales por las obras de Rafael Ramírez de Arellano y L. M. Ramírez Casas-Deza. Limitémonos a recordar que, prohibidas las representaciones en 1694 por acuerdo municipal que obtuvo, no sin trabajo, el famoso dominico Francisco Posadas, cesaron las representaciones hasta que, al calor del nuevo clima creado por Campomanes, se reanudaron en un teatro de madera, pero en 24 de febrero de 1784, el rey, atendiendo a las súplicas del obispo don Baltasar de Yusta, las prohibió en todo aquel obispado. La solicitud hecha en 1799 por el empresario Casimiro Montero para reanudarlas tropezó con el doble veto municipal y episcopal. Resulta instructivo ver como en el informe del obispo Ayestarán y Landa se mezclan las consideraciones sociopolíticas con las religiosas y morales. «Las actoras se ven en trajes que más sirven para manifestar desnudez y modelar las carnes que para cubrirlas con decencia; practican acciones que no son del carácter ni de la representación, pero sí inflaman al auditorio, buscando aplauso. Miran, no como deben, y sí buscan siempre a los conservadores de su disolución. Equivócanse de propósito, y la equivocación no es otra cosa que un dicho, palabra o período torpísimo; ejecutan movimientos indecentes y obscenos [...] Para mayor desgracia, las más de nuestras comedias están tejidas sobre un suceso de amor...».

Y por otra parte, las comedias «siempre presentan en las tablas príncipes débiles, militares altaneros y capitanes que no tienen más moral que la de su espada; grandes señores sin otra virtud que la de satisfacer sus antojos. Un padre de familia burlado, una inocente seducida, pendencias, rencillas, enojos, burlada la justicia pública, aplaudido el engaño y celebrado por los espectadores»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> A.H.N. 878-27.

<sup>24</sup> Luis E. Sánchez García: «Iglesia y teatro en Córdoba a fines del siglo XVIII» *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 103, enero-diciembre 1982, pp. 167-192.

La documentación del Consejo nos informa de que incluso en pueblos de corto vecindario se gustaba de representaciones, y las hubo, aunque fuera de forma intermitente durante la época de estímulo gubernamental, que fue muy corto, porque ya en 1782, dos años antes de la prohibición general, se prohíben en Carcabuey, alegando como motivo que en los pueblos pequeños no se podían guardar las ordenanzas dictadas por Felipe V y se padecían escándalos y vicios<sup>25</sup>. En Lucena, población con título de ciudad y crecido vecindario, hubo un intento de resucitar las representaciones a fines del reinado de Carlos III, concretamente en 3 de julio de 1788, fecha de un memorial elevado por la cofradía de Nuestra Señora de la Paz. Pedía que «un coliseo contiguo a su ermita amenazando ruina» se habilitara para funciones públicas a su beneficio. A pesar del informe favorable del ayuntamiento, el Consejo de Castilla rechazó la petición basándose en la prohibición general de 1784. Volvió a la carga la cofradía en 1792 alegando que «hace muchos años posee dicha finca, con cuyo producto ha subvenido al culto de Nuestra Señora. Que el motivo de haberse cerrado el patio de comedias fue porque el plateo del Cabildo eclesiástico de Córdoba interesó al Ilmo. Sr. Justa Navarro para que ocurriese al Rey con el fin de que se prohibiesen las comedias en Lucena, dimanando todo de que un sobrino suyo representó en él en clase de cómico, sin que haya habido motivo particular de queja ni haya sucedido desgracia en más de dos siglos que ha estado corriente aquel coliseo». Agregaba que aquella población de veinte mil habitantes no tenía ninguna diversión que la apartase de «ruinosos y criminales pasatiempos» y le sirviera de lenitivo en su trabajo. Alegaba la revocación reciente que de la prohibición anterior se había hecho en favor de Málaga, Granada y Zaragoza, pero el fiscal insistió en la negativa porque «el producto de espectáculos profanos es un gravamen del pueblo y fruto de unas diversiones poco gratas a Dios y a sus santos»<sup>26</sup>, dictamen que confirma la falta de un criterio firme en cuanto a espectáculos públicos en las esferas gubernamentales.

<sup>25</sup> A.G.S. Gracia y Justicia, 993.

<sup>26</sup> A.H.N. Consejos, 1.135-18.

La casa de comedias de Málaga había sido construida por la hermandad que administraba el hospital de la caridad. Debió de ser un edificio suntuoso atendiendo a su costo de 34.000 ducados. Quizás debido a estas circunstancias se defendió más tiempo de la ofensiva general desencadenada por la Iglesia a fines del XVII contra el teatro. La petición del cabildo a Felipe V, hecha en 8 de enero de 1715, para que lo prohibiera, no tuvo consecuencia. La polémica siguió, con varias vicisitudes, hasta que en 1750, aprovechando el clima emocional producido por una epidemia, el obispo Eulate consiguió su cierre, y además, para imposibilitar su reapertura, dispuso el derribo del edificio, indemnizando al hospital.

En 1764 llegó a Málaga Rafael Solís, «autor de cómicos», con un despacho que le autorizaba para dar representaciones; como no existía local se puso en contacto con Salvador Márquez, que comenzó la construcción de un teatro; cuando ya llevaba invertidos 25.000 reales en las obras, fueron paralizadas por orden de la ciudad, aduciendo el voto que había hecho de no admitir representaciones. La real cédula de 17 de junio de 1767 autorizando los espectáculos teatrales en todo el Reino a pesar de los votos y disposiciones en contrario, dio un nuevo giro a la situación. Márquez, alentado por vecinos acaudalados, continuó las obras del teatro. Parece que no era más que un maestro de albañilería, por lo que la obra no sólo salió defectuosa sino que se entrampó en fuertes cantidades, originando problemas y litigios ajenos al tema que aquí nos ocupa. Lo cierto es que había en Málaga un ambiente propicio, sobre todo en las autoridades civiles, y la prueba es que el propio gobernador, marqués de Villel, redactó un reglamento de comedias aprobado por el Consejo de Castilla por auto de 11 de diciembre de 1767, «con la calidad que reconocidas las comedias, entremeses y sainetes, y expurgados de cualesquiera cláusulas y expresiones mal sonantes que puedan causar ruina espiritual por letrados o sujetos instruidos y literatos, se dé el permiso por la justicia real ordinaria sin introducirse por ningún motivo el eclesiástico en estos asuntos [...] y para la quietud y formalidad de la concurrencia pedirá V.S. la asistencia de la tropa que juzgase necesaria». La huella del tándem Aranda-

Campomanes se refleja muy clara en estas frases<sup>27</sup>. Las representaciones comenzaron el 3 de abril de 1768 y a pesar del forcejeo entre el ayuntamiento y Salvador Márquez en cuanto a la concentración de las compañías de comedias, continuaron hasta la R. Orden de 16 de marzo de 1784, por la que el rey, «atendiendo a lo que han representado el Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Málaga» resolvió «que ahora ni en tiempo alguno, ni en dicha ciudad ni en alguno de los pueblos de su diócesis, se puedan representar comedias en teatros públicos destinados a este efecto, ni con el pretexto de ser por pocos días ni con otro alguno»<sup>28</sup>.

Ya en el reinado de Carlos IV las representaciones reaparecieron de forma un tanto subrepticia, según denunciaba Salvador Márquez en 1792: «estos pasados meses representó en aquella ciudad un extranjero llamado Pedro Lazcano, quien habiendo solicitado permiso para la diversión de títeres fue agregando la representación de algunos pasos de comedia y se extendió luego a dar escenas y aun actos, en un corralón incómodo situado en parte remota e indecente para tal ciudad». No contento con ello, Lazcano, aprovechando el levantamiento de la prohibición de comedias, ha formado compañía y ha pedido permiso para edificar teatro de nueva planta, lo que va contra la exclusiva concedida a Márquez; entre tanto ha formado compañía y da representaciones en un corralón a subidos precios. Por su parte, Márquez ofrecía, si se le mantenía en su privilegio, «hacer un nuevo coliseo de buena arquitectura, suficiente capacidad y en sitio de los más cómodos y proporcionados de Málaga»<sup>29</sup>. Al fin fue Lazcano, gracias a sus buenas relaciones, quien obtuvo el permiso de representar, no sin que de nuevo se manifestara la honda división que existía dentro del cabildo secular, donde una mayoría de capitulares seguía oponiéndose al restablecimiento del teatro. Cu-

<sup>27</sup> A.H.N. Consejos, 1.239-6. El expediente consta de dos piezas y abunda en detalles curiosos y no aprovechados sobre la vida teatral malagueña: precios de las entradas, sueldos de los cómicos, etc. El primer galán ganaba 30 reales más 4 de ración al día. La compañía inicial la formaban 9 damas y 19 galanes, con un sueldo total de 542 reales diarios más 105 de raciones. Había también seis músicos.

<sup>28</sup> Id. id. 878-27.

<sup>29</sup> Véanse los expedientes citados en las dos notas anteriores.

rioso es el voto negativo que emitió el Síndico Procurador General, basado en que las bellezas de la ciudad hacían innecesarias otra clase de diversiones... «Y siendo cierto que en el cuerpo político no es menos arriesgado que en el humano, cuando logra una entera sanidad, pretender aumentarla con medicinas, me parece no carece de peligro el querer mejorar de suerte con novedades que de ningún modo necesita». Pese a todo, el nuevo coliseo se inauguró en 1793<sup>30</sup>.

En Granada el teatro atravesó los mismos avatares que en las demás capitales andaluzas. A pesar de las investigaciones de José M.<sup>a</sup> Caparrós<sup>31</sup>, Juan Sanz Sampelayo<sup>32</sup> y Manuel Garzón Pareja<sup>33</sup> quedan no pocos puntos oscuros por dilucidar. Tuvo un *corral* de hermosa fábrica inaugurado en 1593, y a comienzos del XVII la afición a estos espectáculos era tan grande que uno de los veinticuatro se refirió en sesión celebrada en 27 de febrero de 1604 a «los muy grandes inconvenientes que hay de haber muchas compañías de actores», por lo que el concejo decidió que sólo se autorizaran las que tuviesen licencia real. Llegó después el declive, por las causas generales ya reseñadas, y sin llegarse a una prohibición absoluta, de hecho las representaciones estuvieron suspendidas largos años, unas veces por calamidades públicas, otras por la presión de las autoridades eclesiásticas, unánimes en su oposición, mientras que el cabildo secular cambió con frecuencia de criterio, cambios que se tradujeron en periodos de tolerancia y de prohibición. Los terremotos de noviembre de 1778 motivaron el voto del ayuntamiento de no permitir más representaciones «para aplacar la ira de Dios» y la confirmación real llegó con la R.O. de 15 de diciembre. No deja de ser sintomático que la pesada máquina burocrática funcionara con tal rapidez cuando se trataba de proscribir las comedias. «De nada sirvieron, dice Sanz Sampelayo, las protestas y súplicas de amplios

<sup>30</sup> Siro Villas Tinoco: *Málaga en tiempos de la revolución francesa*, Universidad de Málaga, 1979, pp. 172-175.

<sup>31</sup> «Prohibición de las comedias en Córdoba y Granada (siglo XVIII)», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada*, año II, n.º 2, pp. 118-124.

<sup>32</sup> *Granada en el siglo XVIII*, Granada, Diputación Provincial, 1980, pp. 42 y sig.

<sup>33</sup> *Historia de Granada*, II, 1981, Diputación Provincial de Granada, pp. 109-111.

sectores de la población para que se revocara tal decisión. El 30 de mayo de 1784 el arzobispo conseguía por una Real Orden ampliar la suspensión de representar comedias a todo el territorio de su jurisdicción, medida que respaldó el obispo de Guadix al solicitar de Madrid dicha suspensión también para su diócesis»<sup>34</sup>. Inmediatamente, el ayuntamiento daba marcha atrás, solicitaba de Madrid la revocación del voto y argüía en favor de las comedias que, desde que habían cesado, habían aumentado la prostitución y los juegos de azar. Pero los gobernantes madrileños, tan solícitos a atender la demanda de prohibición hecha por el arzobispo, se negaron a atender la del cabildo secular, lo que demuestra que la supremacía del poder civil tuvo también sus altibajos en la fase final del reinado de Carlos III. A duras penas se evitó que la casa de comedias se convirtiese en cárcel<sup>35</sup>.

José Szmolka, en una reciente historia de Jaén<sup>36</sup>, alude a la enemiga del clero y a la supresión del teatro en Jaén y en Andújar. Sólo puedo concretar que el ayuntamiento de la capital pidió confirmación del acuerdo tomado en mayo de 1780 de no permitir comedias. La confirmación real llegó en 6 de marzo siguiente por medio de una nota a Ventura Figueroa, presidente del consejo<sup>37</sup>. En Andújar existía casa de comedias desde el siglo XVII; en 18 de octubre de 1706 se leyeron en cabildo dos memoriales, uno del clero secular y otro de los conventos, solicitando que, en atención a los desastres que se padecían y siguiendo el ejemplo de otras ciudades andaluzas, se prohibiesen las representaciones. Los municipales tomaron acuerdo en tal sentido, con voto solemne y perpetuo<sup>38</sup>. Sin embargo, como solía ocurrir, las ge-

<sup>34</sup> Sanz Sampelayo, obra citada, p. 43. La misma súplica había hecho la ciudad de Loja, obteniendo R.O. confirmatoria en 31 de enero de 1784 (A.H.N. Consejos, 892-4).

<sup>35</sup> Véase el expediente formado con motivo de la representación hecha por el diputado del Común en 29 de enero de 1779 sobre el destino que se había de dar a la Casa de Comedias en A.H.N. Consejos, 749-20. Sanz Sampelayo indica que el edificio se mantuvo y fue objeto de reformas en 1792, mientras que Garzón Pareja afirma que el edificio fue derruido, comenzándose en 1802 la fábrica del Teatro Principal que se terminó bajo la ocupación francesa por orden del mariscal Sebastiani.

<sup>36</sup> *Historia de Jaén* por profesores de su Colegio Universitario, Jaén, Diputación Provincial, 1982, p. 384.

<sup>37</sup> A.G.S. Gracia y Justicia, 993.

<sup>38</sup> A.H.N. Consejos, 1.179-15.



neraciones siguientes no se sentían ligadas por tales votos, y las comedias volvieron a representarse en fecha indeterminada, hasta que «las premoniciones de una monja trinitaria dieron al traste con el teatro, suspendiéndose las representaciones y destinándose en 1761 la casa de comedias a cuartel y, tras unos tímidos intentos por devolverla a su función específica, en 1788 a sede del ayuntamiento»<sup>39</sup>.

Esos «tímidos intentos» de que habla Szmolka deben referirse a los primeros años del reinado de Carlos III, pero el ayuntamiento se mantuvo en su actitud, pues habiéndose presentado en la ciudad el año 1771 el empresario Mariano de la Rosa con carta orden del presidente del consejo para que pudiera representar, el cabildo, aunque no se atrevió a impedirselo, escribió al conde de Aranda manifestándole que tenía hecho voto de no admitir comedias<sup>40</sup>. El punto final fue la confirmación real al voto, hecha al mismo tiempo que a Jaén, Ronda y otras ciudades de Andalucía<sup>41</sup>.

Finalizamos estos apuntes, forzosamente incompletos, con un documento referente al teatro en Almería, ciudad que en el XVII quedó casi despoblada por la expulsión de los moriscos. El restablecimiento gradual que experimentó en el XVIII animó a algunas compañías ambulantes a incluirla en sus itinerarios; así, en 1732 el cabildo de su catedral pide al gobernador que no deje actuar «una farsa de comedias». El nuevo clima creado a partir de 1767 debió de reanimar la afición teatral; tenemos la prueba de ello en el permiso dado en 1767 por la ciudad a D. Manuel Muñoz del Pino para edificar teatro «en el terreno que ocupaba la muralla antigua, situada en el interior del actual recinto». Núñez renunció porque el lugar señalado no reunía las condiciones necesarias, y entonces el diputado del Común, D. Antonio Antón, «dijo que no correspondía al lustre de esta ciudad que en las ocasiones que se presentan compañías de cómicos o que traen

<sup>39</sup> J. Szmolka en la citada obra, p. 385.

<sup>40</sup> Expdte citado en la nota 30.

<sup>41</sup> Expdte citado en la nota 37.

otras diversiones hayan de concurrir las justicias y nobleza a un sitio incómodo y expuestos a la inclemencia del tiempo, como se ha experimentado, siendo cierto que en otros pueblos de menos conveniencias hay casa de comedias». Ofrecía construir una en terrenos de su propiedad entre la playa de Castro y la Almedina, con tal de que no se permitieran en otro sitio comedias, volatines ni títeres. Con los informes favorables de la ciudad y el corregidor, el Consejo concedió la licencia, no sin expresar a la ciudad su desagrado por haberse comenzado las obras sin su permiso. La Real Cédula se expidió en 5 de noviembre de 1778.

Mal negocio hizo el diputado Antón, según él mismo expresó en memorial del año 1785, es decir, al año siguiente de la prohibición general de comedias en Andalucía: «Las resultas no han correspondido a sus deseos de afianzar alguna utilidad para su familia, porque en el largo tiempo transcurrido desde la construcción sólo cinco temporadas ha habido diversiones, y su producto tan escaso que apenas ha sacado para los gastos precisos». Nótese que habla, en general, de *diversiones*, lo que puede incluir espectáculos de títeres y volatines, o sea, acróbatas. Antón, medio arruinado, ofreció el edificio al municipio, que no quiso comprarlo, y finalmente, obtuvo permiso del Consejo para derribarlo<sup>42</sup>.



Querríamos agregar unas líneas a guisa de colofón de cuanto antecede. Dentro de este panorama variopinto hay un solo rasgo inmutable: la enemiga, si no de la Iglesia como institución, sí de la mayoría del clero contra los espectáculos teatrales. No es fácil explicar las raíces de una aversión tan profunda. En el terreno doctrinal nada podía achacarse al teatro de la época. Las declaraciones se basaban en los aspectos morales, ya en cuanto al espectáculo en sí, ya en cuanto a la conducta de los faranduleros. Este rigorismo moral y la convicción de que las catástrofes naturales (guerras, hambres, epidemias) eran castigos divinos por los peca-

<sup>42</sup> A.H.N. Consejos, 697-18.

dos fueron argumentos explotados a fondo por los eclesiásticos, sobre todo por los misioneros, y explican reacciones populares como la quema del teatro de Écija por las masas después de escuchar un sermón de misión.

A veces apuntan también los argumentos socioeconómicos: las clases medias gastan mucho dinero en los espectáculos y las bajas no sólo gastan lo que no tienen sino que abandonan los hábitos de trabajo. No hay separación clara entre estos argumentos y los de tipo religioso, aunque se advierte que los eclesiásticos insisten más en éstos y las autoridades municipales en aquéllos. En conjunto, se saca la impresión de que la Iglesia española se había quedado anclada en la época barroca, con toda su carga emocional, olvidada de su tradición intelectualista del Renacimiento. En el siglo XVI era dura con las desviaciones doctrinales e indulgente con las debilidades humanas. En el XVIII mantiene su rigidez doctrinal y la extiende a los aspectos morales. No cabe otra explicación para su obsesión antiteatral.

La actitud de la sociedad civil era mucho más variada. Encontramos posturas de sentido muy diverso, desde el rechazo total hasta la aceptación entusiasta. ¿Era el pueblo aficionado a los espectáculos? Para José M.<sup>a</sup> Caparrós las prohibiciones no arrancaron de una raíz popular: «se nota en los documentos que tenemos a la vista como la masa del pueblo se resistía a abdicar de las representaciones [...] Por eso, no bien cesan las autoridades un instante en la persecución contra los comediantes, surgen por doquier aparatos y tablados, en los que asendereados cómicos de la legua explotan la sencilla curiosidad del pueblo»<sup>43</sup>. Por su parte, Martínez de Mazas, autor de un *Retrato al natural de Jaén*, escribía: «publíquese que hay un novillo de cuerda por las calles, una función de máscaras o un estrafalario saltimbanquis que llame la atención del pueblo, y al punto se cierran las tiendas y obradores; la gente más miserable deja inmediatamente su trabajo y todos salen a ver la novedad»<sup>44</sup>. Esto es cierto. El pueblo

<sup>43</sup> Véase el artículo citado en la nota 31.

<sup>44</sup> Obra citada, p. 386.

en general tenía una gran apetencia de diversiones, precisamente porque escaseaban. Ésta era la tesis de Jovellanos, Forner y los ilustrados en conjunto. Pero también era cierto, y resulta de la documentación que hemos manejado, que si los cómicos eran acogidos al principio con entusiasmo, pronto los corrales se veían medio vacíos, por desinterés o por falta de medios para costear unas entradas que, a pesar de su módico precio, representaban una carga para la economía de la masa popular. Por eso el teatro sólo se representaba de manera permanente en poblaciones importantes, donde había una clase alta y media capaz de gustar de sus bellezas y soportar sus gastos.

La actitud de las autoridades también se presta a diversas consideraciones. Ya queda dicho que Carlos III no tenía en esta materia criterio propio; ausente de su espíritu toda preocupación de orden estético, sólo se le podía influir con motivaciones políticas o religiosas. Fueron las primeras las que pusieron en juego los hombres de su entorno, en especial Campomanes, para que autorizara e incluso alentara el restablecimiento del teatro, dejando sin efecto los votos y prohibiciones hechos con anterioridad. Pero aquel pequeño núcleo carecía de unidad. Aranda, Florida-Blanca, Campomanes y el confesor real, el franciscano Eleta, uno de los hombres más influyentes del reinado, sólo estaban de acuerdo en su odio a los jesuitas y discrepaban mucho en otros aspectos. Por eso, en cuanto quedó atrás la crisis desencadenada por los motines y resuelta con la expulsión de los jesuitas, aquel grupo se disgregó y Carlos III recobró su verdadera faz de hombre indeciso, devoto y en el fondo muy conservador. Uno de los aspectos en que se manifiesta mejor el cambio de rumbo es la actitud oficial ante el teatro. Los enemigos, que eran numerosos, que habían aceptado a regañadientes el restablecimiento de las comedias, intuyeron este cambio en la atmósfera de la Corte y reanudaron su ofensiva, acogida de muy buen grado por Eleta y por el acomodaticio abate Ventura Figueroa, sucesor de Aranda en la Presidencia de Castilla. Así se llegó a la serie de peticiones de los pueblos y ciudades contra el arte escénico que, con la aprobación real, barrieron las representaciones de toda Andalucía, excepto Cádiz, en 1784. Para mayor inri, era el propio Campo-

manes el que tenía que transmitir a los municipios estas reales órdenes. Un político con un mínimo de dignidad personal hubiera dimitido; pero él tenía tanto horror a dejar su puesto como Carlos III a cambiar de personal gobernante, y gracias a esta abdicación moral obtuvo más tarde la presidencia de Castilla, desde la que practicó una política que, no sólo en éste sino en otros aspectos, desdecía de la que había proclamado y de sus convicciones íntimas.

En cuanto a los Ayuntamientos, formados por una oligarquía de regidores perpetuos, también hemos podido darnos cuenta de sus vacilaciones, de sus contradicciones. Nunca hubo unanimidad en el seno de aquellas corporaciones, y a la diversidad de criterios se sumaba la influencia de elementos externos: pasajero interés por las normas dictadas en 1767, repliegue ante la ofensiva misional, seguida de una nueva racha de votos y prohibiciones. Finalmente, en los años finales del siglo, una atmósfera más abierta, más relajada dentro de la extremada variedad de comportamiento. Así, las actitudes ante el teatro venían a ser un espejo de los cambios experimentados por la sociedad española.

# La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO  
*Universidad de California*

La *Vida de Santa Oria* trata de una monja benedictina que vivió reclusa en San Millán de Suso. Sigue, según dice Berceo, un documento anterior, que no ha llegado hasta nosotros, escrito por Muño, confesor de la santa. La obra, incompleta, presenta ahora doscientas cinco estrofas; pero las veintiuna últimas parecen añadidas: quizá por el mismo Berceo, como muchos críticos suponen. Nosotros prescindiremos de ellas, sin embargo, no porque dudemos de que sean de Berceo (tampoco lo afirmamos), sino porque en nuestra opinión constituyen una versión segunda, y aquí nos proponemos estudiar únicamente la primera. El poema consta, por lo tanto, de ciento ochenta y cuatro tetrametros monorrimos, y se divide en tres partes principales, construida cada una en torno a una visión sobrenatural de la protagonista —I, estrs. 25-109; II, estrs. 110-136; III, estrs. 137-179—. Además, comienza con una introducción —estrs. 1-24— y termina con un epílogo —estrs. 180-184<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Utilizamos la edición de Brian Dutton al referirnos a las obras de Berceo: Gonzalo de Berceo, *Obras completas*, London, Tamesis. Hay que agradecer a Dutton su extraordinaria labor en relación con la poesía de Berceo: sus ediciones y estudios son imprescindibles. Sobre la *Vida de Santa Oria* (V, 1981) opina Dutton que el añadido se debe probablemente al mismo Muño (p. 93); cambia de lugar, por otra parte, la estrofa 184, que es en su edición la última. En nuestro trabajo indicaremos junto a las citas el número de la estrofa.

La introducción presenta a Santa Oria, cuenta su vida hasta el momento en que empiezan las visiones; es decir, habla de su patria y de sus padres, refiere su entrada en el monasterio, enumera sus virtudes, y atribuye a esas virtudes los méritos por los que gana la felicidad eterna tras la muerte y la gracia de la visión en esta vida. Terminada la introducción, se desarrollan las tres partes —las tres visiones— sobre las que el poema se levanta. En la primera, visita el cielo Santa Oria y contempla a sus habitantes, su organización y su estructura; contempla también el premio que ha ganado con sus obras y que se le reserva si sabe mantenerlo. En la segunda visión, es María, rodeada de vírgenes, la que visita a la penitente para comunicarle que sus nuevas oraciones y sus sacrificios le han asegurado el premio y que se acerca su muerte, por lo tanto. En la visión tercera, se traslada Oria al Monte de los Olivos y comienza a gozar en él de la eterna bienaventuranza. Es entonces, al terminar la visita, cuando tiene lugar la muerte y enterramiento de la reclusa. El breve epílogo certifica por eso su triunfo.

Lo esencial en el poema es la muerte, por lo tanto. De ahí que ésta, convirtiéndose en meta de la obra, determine episodios y elementos. Avanzan hacia esa meta las distintas partes: la muerte no es sólo el triunfo de la virgen, es también el final glorioso del poema. La obra toda se organiza en función de ese momento. La introducción apunta los méritos de Oria para fijar así dos objetivos: llegar al cielo tras la muerte y visitar el cielo en vida. El primer objetivo, como es lógico, se consigue en el desenlace: la entrada definitiva de la reclusa en el paraíso cierra la acción y culmina el movimiento. El segundo objetivo, por otro lado, al convertirse en causa del primero —puesto que con la memoria de la experiencia y con la seguridad de sus augurios sostiene la conducta de la santa— amplía su propia función y, como resultado, extiende su presencia a través de los distintos núcleos de la obra.

De ahí la importancia y la extensión —ochenta y cinco estrofas— de la visión primera: es ella la que realiza la visita en vida y la que asegura con su influjo la gloria perdurable. De ahí también que se supediten a ella las dos visiones posteriores. La visión segunda muestra cómo la visita al paraíso mantiene y acentúa

la virtud de Oria y cómo, por su causa, la muerte y el premio se aproximan. La visión tercera, por su parte, sirve de marco dentro del cual la muerte llega a la reclusa y el premio se recibe. El epílogo, por otro lado, testimonia la glorificación de la santa.

Es evidente, pues, la importancia de la visión inicial: determina, en cuanto ejecutora de la función que rige el desarrollo, los otros núcleos e influye en los otros elementos. Ella conecta, además, los distintos materiales dando a la diversidad armonía; a la variedad, unión; al conjunto, sentido. Voy a dedicar, por eso, parte de mi trabajo al estudio de la visión primera; pretendiendo con ese estudio determinar su función dentro del propósito general de la obra. Comenzaré por establecer ese propósito; para establecerlo me referiré a algunas teorías de la crítica: a aquellas que recogen en cierto modo las distintas opiniones. Presentaré, además, al enunciarlas, mi reacción y mis comentarios.

T. Anthony Perry, en su libro *Art and Meaning in Berceo's «Vida de Santa Oria»* (New Haven and London, Yale University Press, 1968, p. 55), opina que se escribió el poema para fomentar la piedad del pueblo, para dar ejemplos generales de conducta y para recomendar de una manera determinada el desprecio de las cosas del mundo. Creo innegable que la *Vida de Santa Oria* se escribió para promover la piedad del pueblo, pero en eso coincide con cualquier obra popular religiosa. Esa afirmación, por lo tanto, no descubre el propósito definido del poema. Más difícil resulta admitir las afirmaciones de Perry cuando señalan un propósito determinado: enseña la obra que el camino del cielo consiste en el desprecio de las cosas del mundo. Es evidente que se nos dice que mediante el desprecio de las cosas del mundo llega al cielo Santa Oria; pero de ahí no se sigue que se recomiende a los demás ese camino ni que se limite al desprecio del mundo los méritos de la reclusa, puesto que la oración, la humildad y la penitencia juegan un papel decisivo en los méritos de Oria.

John Walsh, en su artículo «A possible Source for Berceo's *Vida de Santa Oria*» (*MLN*, 87 [1972], p. 301), siguiendo afirmacio-



nes de Brian Dutton<sup>2</sup>, opina que el poema se escribió para atraer peregrinos en un momento en el que el monasterio de San Millán atravesaba una crisis económica. Creo que tiene razón Dutton cuando dice que en parte Berceo compone sus poemas por motivos propagandísticos; creo, por eso, que Walsh no se equivoca cuando atribuye esta intención al poema que estudiamos. Sin embargo, me parece que en el caso de *Santa Oria* no pudo ser éste el único ni el más importante de sus propósitos.

Si nos fijamos en los dos poemas que se relacionan especialmente con el monasterio de Berceo (la *Vida de San Millán* y la *Vida de Santa Oria*) notaremos enseguida la diferencia de carácter entre los dos protagonistas. San Millán aparece con una importancia extraordinaria; una importancia que amplía su función y que transforma su figura convirtiendo en héroe épico al ermitaño. Esto hace que se introduzca en el poema una digresión de ciento veinte estrofas (estrs. 361-480) que narra un momento capital de la historia de León y de Castilla: el tributo de las cien doncellas. Se presenta a San Millán como protector de Castilla, parangonándole en dignidad y en prestigio con el apóstol Santiago que aparece como protector de León. No creo que se pueda magnificar más su nombre y su categoría, puesto que se le equipara con el que era para los españoles el apóstol por antonomasia. Por otra parte, los milagros de San Millán, innumerables y de todo tipo, extendiendo su fama y atrayendo enfermos y necesitados, le convierten en el protector, por así decirlo, de la cristiandad entera. Narra Berceo muchos de esos milagros; en realidad, a referirlos se dedican los dos últimos libros de los tres que componen la obra. Y como a las reliquias de San Millán se atribuyen los milagros, y como éstas reposan en el monasterio de Berceo, se convierte el monasterio en centro de peregrinaje. Se comprende, pues, que se escogiera a San Millán para escribir un poema propagandístico; pero, ¿qué se puede decir, en cambio, de la pobre Santa Oria, de la humilde reclusa que pasó la vida encerrada en una celda? Santa Oria no podía ofrecer hazañas épicas a Castilla ni prodigios a la población del

<sup>2</sup> En su edición de *La vida de San Millán de la Cogolla* (I, 1967).

monasterio. Se trata de una desconocida emparedada que habita en el silencio hasta su muerte. Y a su muerte continúa silenciosa: ni un milagro siquiera para que Berceo convocara con él a enfermos o a afligidos. No, nos parece difícil que Berceo escribiera la *Vida de Santa Oria* para atraer peregrinos a la tumba de la santa, para salvar la deteriorada economía de San Millán de Suso.

James F. Burke, en su artículo «The Four Comings of Christ in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*» (*Speculum*, 48 [1973], p. 312), opina que Berceo escribe el poema con el propósito de ofrecer, mediante el ejemplo concreto de Oria y utilizando el significado de ciertas fiestas religiosas, un principio definido de conducta: la necesidad de adecuar la vida individual con la de Cristo para recibir la gracia de Dios y salvarse. Lo que dice Burke no nos parece equivocado. Es cierto que la vida de Oria se acomoda a la de Cristo, y que éste la ilumina y la sostiene con su gracia. De ahí puede sacarse una conclusión general utilizable: la imitación de Cristo, al merecer el apoyo de la gracia, facilita el triunfo tras la muerte. Lo mismo podría decirse, sin embargo, de las otras *vidas* de Berceo. San Millán, Santo Domingo o San Lorenzo son de alguna forma nuevos Cristos: siguen sus pasos, ejercen sus actividades, imitan sus virtudes, repiten su martirio. Y esa semejanza —aunque no está sostenida entonces en festividades litúrgicas como ve Burke en *Santa Oria*— la señala Berceo con más fuerza sin duda en las otras *vidas*.

Aldo Ruffinatto, en su libro *La struttura del racconto agiografico nella letteratura spagnola delle origini* (Torino, Litografia Artigiana, 1974), rompe con Walsh, al que no nombra, y sobre todo con Dutton, al que cita. No puede ser, advierte, propagandístico el propósito del poema (pp. 67-68). Opina, en cambio, que la obra —que se caracteriza por la total ausencia de actividad taumatúrgica— no se dirige a un número amplio de lectores, sino a un reducido grupo de personas, a las «sorores tocanegradas» que llenaban muchos conventos benedictinos de entonces: «Non avremo difficoltà ad affermare che il poemetto di Santa Oria, proprio perché esente dalle finalità propagandistiche e pubblicitarie che ispiravano gli altri testi agiografici, non era indirizzato ad un

vasto pubblico, ma ad una ristretta categoria di persone, di profondi costumi religiosi e di sesso femminile. Alle monache, quindi, alle cosiddette *sorores tocanegradas* che popolavano i numerosi conventi benedettini della Spagna del XIII secolo» (p. 70). Comparto la opinión de Ruffinatto.

En resumen, me parece que Berceo compone la *Vida de Santa Oria* no sólo pensando en fomentar la piedad del pueblo o en extender la fama de San Millán de Suso o en dar ejemplos generales de conducta, sino que la escribe además (dirigiéndose a un pequeño grupo, como afirma Ruffinatto) para animar a las monjas de la época: recluidas en monasterios como el de San Millán de la Cogolla, entregadas a la vida contemplativa, dedicadas a la castidad y al sacrificio, ajenas a los negocios mundanales, sometidas a una vida monótona que —de acuerdo con los cánones del siglo— nada tenía de heroica ni admirable. Necesitaban esas monjas justificar ante sí mismas la razón de su existencia, su vida aparentemente improductiva, sorda a los sufrimientos del resto de los fieles. Necesitaban, por otro lado, auxilio exterior que las sostuviera. Y para satisfacer esas necesidades se escribe la *Vida de Santa Oria*: para animar a las monjas a ser pacientes, a resistir hasta el final su cansada y difícil existencia. El poema muestra, por eso, el trabajo que a lo largo de la vida y la victoria que en el instante de la muerte aguardan a las reclusas, y anima a éstas —como resultado— a mantener la profesión que han elegido.

## VISION PRIMERA

Esas monjas necesitaban además ejercicios espirituales que mitigaran la fatiga provocada por su reclusión interminable, prácticas que ahuyentasen las tentaciones de que a menudo se quejaban. Pensando en ello, me parece, y como ejercicio espiritual, se compone la visión primera. La *Vida*, naturalmente, no es en este sentido innovadora: los Santos Padres habían utilizado el recurso al hablar a las vírgenes y al escribir para ellas reglas y consejos. Entre los Santos Padres nos fijaremos primero en San Jerónimo, quien,

hacia el año 384, escribe la más famosa quizá de sus epístolas, la que trata de la virginidad y se dirige a Eustoquia<sup>3</sup>.

San Jerónimo, conocedor de los problemas de los que se consagran a la castidad, a la oración y al sacrificio, termina su epístola con un consejo definido: en las tentaciones y en los momentos de fatiga debe la virgen representarse el premio que espera tras la muerte: «Trasládate al paraíso con la mente»<sup>4</sup>, aconseja a la joven Eustoquia. Eso es precisamente lo que hace la *Vida de Santa Oria* en la visión primera<sup>5</sup>. Y lo hace partiendo de la epístola y apoyándose en ella muchas veces. La principal diferencia es que San Jerónimo aconseja trasladarse mentalmente, y para facilitar ese traslado refiere, como ejemplo, una visita imaginaria; la *Vida*, en cambio, describe una visita real, trasladada de hecho a Santa Oria. De modo semejante, la visión primera —el núcleo que sostiene el desarrollo de la obra— al referir una visita real al paraíso obliga a las reclusas a trasladarse al cielo con la mente, de acuerdo con lo que San Jerónimo aconseja y en busca del provecho que él promete: perseverancia para vencer la tentación y la fatiga. «Sal, te pido, por un momento de tu cuerpo», había dicho San Jerónimo, «y pon ante tus ojos el premio [que has de recibir] por los presentes trabajos». Eso es lo que hace Santa Oria, «salir del cuerpo»; nos lo recuerda el poema cuando explica el regreso de la santa: «Prisiéronla las mártires que ante la guieron [...] / en muy poquiello rato al cuerpo la tornaron» (estr. 108). Y sube al cielo Santa Oria, como afirman las vírgenes al invitarla, para observar —para «poner ante los ojos», como dice San Jerónimo— el premio que a su presente trabajo se reserva: «Combidarte venimos com a nuestra hermana [...] / que subas a los Cielos e que veas qué gana / el servicio que fazes e la sa-ya de lana» (estr. 33).

<sup>3</sup> *Ad Eustochium* en *Cartas de San Jerónimo*, I, Madrid, BAC, 1962, pp. 157-207. Indico en adelante tras la cita el número de la página.

<sup>4</sup> «Ad paradisum mente transgredere», p. 207.

<sup>5</sup> Entiendo por *Vida de Santa Oria* tanto el original latino como el poema de Berceo.

La visión, por otro lado, se compone de acuerdo con lo que relata la epístola. Oigamos otra vez a San Jerónimo:

Sal, te pido, por un momento de tu cuerpo y pon ante tus ojos el premio [que has de recibir] por los presentes trabajos. [...] ¿Cómo será aquel día cuando María, Madre del Señor, te salga a recibir acompañada por los coros de vírgenes? [...] Entonces Tecla volará feliz a abrazarte [...] entonces el esposo te saldrá al encuentro [...] entonces se maravillarán los ángeles [...] entonces te recibirá también el otro coro de la castidad: Sara vendrá con las casadas; Ana, hija de Faniel, con las viudas. Allí estarán, como en dos grupos diferentes, el de la carne y el del espíritu, tus dos madres. Aquella se alegrará de haberte concebido, ésta se regocijará de haberte enseñado<sup>6</sup>.

El viaje de Santa Oria se organiza siguiendo a San Jerónimo, pero con ciertas variaciones que lo amplían y que por lo general lo sitúan en la región en donde transcurrió la vida de la santa. Comienza la visión con la visita de tres vírgenes (Eulalia, Ágata y Cecilia) que sustituyen a las tres mujeres que representan tipos distintos de castidad en la evocación de San Jerónimo; es decir, a Tecla (célibes), a Sara (casadas) y a Ana (viudas). Dice así el poema: «Vido tres santas vírgines de grant auctoritat, / todas tres fueron mártires en poquiella edat: / Agatha en Catanna, essa rica cibdat, / Olalia en Melérida, ninna de grant beldat. / Cecilia fue tercera, una mártir preciosa, / que de don Jhesu Christo quiso seer esposa» (estr. 27-28). Las tres vírgenes, convirtiéndose en guías de Santa Oria, la llevan con ellas a los cielos.

El poema de Berceo diferencia inmediatamente su visión de la de San Jerónimo, cargando de importancia a la sociedad y a la jerarquía celestiales. No se trata de una ruptura con la epístola, sino de una diferente construcción y de un movimiento diferente. En San Jerónimo, los encuentros con seres celestiales sirven para

<sup>6</sup> «Egredere, queso, paulisper e corpore, et praesentis laboris ante oculos tuos pinge mercedem. [...] Qualis erit illa dies, cum tibi Maria, mater Domini, choris occurret comitata uirginis? [...] Tunc Thecla in tuos laeta uolabit amplexus. Tunc et ipse sponsus occurret [...] tunc angeli mirabuntur [...] tunc et alius castitatis chorus occurret: Sara cum nuptis ueniet, filia Phanuelis Anna cum uiduis. Erunt, ut in diuersis gregibus, carnis et spiritus, matres tuae. Laetabitur illa quod genuit; exultabit ista quod docuit», pp. 206-207.

ponderar la gloria futura de la joven y para colocar a ésta en el coro de las vírgenes. Así, esos encuentros se entrelazan sin orden jerárquico ninguno y sin una intención abarcadora que vaya más allá de esos coros virginales. Es decir, no se trata de presentar el reino de los cielos: ni su complejidad ni su jerárquica estructura. En efecto, María, rodeada de las mujeres castas, es la primera en salir al encuentro de la joven; saluda inmediatamente, representado por Santa Tecla, el coro de las que siempre fueron vírgenes. Cristo, el esposo, aparece entonces para recibir a Eustoquia. A continuación los ángeles, para subrayar con su asombro la grandeza de la joven. Después, se vuelve a los coros de las mujeres castas para hacer que los dos restantes intervengan. Esto es lo que sucede: primero, Sara con las casadas; después, Ana con las viudas. Sucede sin prelación en absoluto, porque el orden tradicional era el inverso: primero, las viudas; luego, las casadas continentes. La inversión no significa que falte a San Jerónimo un sentido de jerarquía en lo que a la castidad respecta. Por el contrario, lo tiene y lo ha mostrado en sus epístolas e incluso en la misma que estamos estudiando. Me refiero al pasaje en el que coloca a la hermana de Eustoquia —la recién viuda Blesila— en el segundo grado de la castidad por su viudez precisamente<sup>7</sup>. Es decir, si San Jerónimo rompe el orden tradicional, no es porque no atribuya una dignidad distinta a los tres grados, sino porque al describir el cielo no se preocupa en absoluto de dibujar una sociedad jerarquizada.

Muy diferente es lo que sucede en la *Vida de Santa Oria*. Berceo expande el núcleo de San Jerónimo para darnos por entero la Jerusalén celeste. A la vez ordena y jerarquiza el complejo número de sus habitantes, y produce así un movimiento ascendente y graduado que lleva desde la celda de la reclusa —y a través de varios escalones— al trono de Cristo. Éstos son los escalones que al sucederse crean la corte celestial que observa Oria: el de los sacerdotes, el de los obispos, el de las vírgenes, el de los mártires, el de los ermitaños, el de los apóstoles y evangelistas, el de Cristo. Sos-

<sup>7</sup> «Et quanquam secundum pudicitiae gradum teneat», p. 171.

tenido en esos siete escalones, por lo tanto, el cielo se organiza «de la misma manera», hemos dicho en otra parte, «como la sociedad del Gótico se establece: en una forma graduada, mediante un movimiento ascendente y progresivo, a través de una rigurosa jerarquía que se apunta en reyes, en emperador y en papa»<sup>8</sup>.

La *Vida de Santa Oria* debe, pues, a San Jerónimo el núcleo embrionario de la visión primera; debe también, como hemos notado ya, la estructura del episodio. Hay otros elementos todavía que proceden de la epístola y que adornan ampliados y elaborados el viaje sobrenatural de la reclusa. Por ejemplo, en el coro de las mujeres castas que saludan a Eustoquia aparecen su madre y su maestra, sus dos madres como entonces las llama San Jerónimo: «Allí estarán como en dos grupos diferentes, el de la carne y el del espíritu, tus dos madres. Aquélla se alegrará de haberte concebido, ésta se regocijará de haberte enseñado». San Jerónimo coloca a la madre de Eustoquia en el cielo entre las mujeres castas, aunque ésta —Santa Paula— vive todavía. No es un problema, porque se trata de una visión imaginaria de lo que ha de suceder en el futuro. La *Vida de Santa Oria*, por otro lado, toma ese elemento, lo rehace y lo expande hasta constituir con él un episodio. Pero la *Vida* no alude para nada a la madre de la santa, porque ésta vive todavía y, como se trata de una visión real, no puede encontrar Santa Oria a su madre en el cielo, porque la deja en la tierra cuando la visión principia. Sin embargo, es a su maestra, a su madre según el espíritu en términos de San Jerónimo, a la que Oria encuentra entre las mujeres castas. Crea con ella Berceo un episodio delicioso que ha sido muy comentado por los críticos: pregunta Oria por Urraca, su maestra; se le responde que vive entre las vírgenes, y las vírgenes se apresuran a llamarla. Sus voces y la de Urraca se entrecruzan; pero el número de las esposas de Cristo es tan inmenso, que Oria y su maestra no pueden encontrarse. El episodio al provenir de San Jerónimo sostiene la visión en cierto modo; además, ya en manos de Berceo, magnífi-

<sup>8</sup> Joaquín Gimeno Casaldueiro, «Berceo: composición y significado de la *Vida de Santo Domingo de Silos*», en *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 12-13.

ca de una manera emocional y gráfica el número de vírgenes; sirve, por último, para reducir la acción a unos términos geográficos conocidos.

Este deseo de colocar la acción en unos lugares conocidos —propio también de otras obras de Berceo— adopta aquí un especial carácter, precisamente porque el tipo de vida de la protagonista impide a ésta relacionarse con sus prójimos, como notamos al principio. De ahí la técnica actualizadora que se utiliza para describir el paraíso: puesto que Oria no se relaciona con sus prójimos, la relaciona el autor poblando el cielo de personajes coetáneos y oriundos de su región o de su monasterio. Logra el poema de ese modo humanizar a la reclusa, acercarla —a ella que no había ayudado nunca a nadie— a los que podrían necesitar su ayuda o su socorro.

Esta técnica caracteriza especialmente a la visión que estamos estudiando, pues en cada uno de los escalones que ordenan la sociedad celeste —con la excepción del de los mártires—<sup>9</sup>, se sitúan algunos personajes siempre de tierras de la santa. En efecto, en el primero —el de los sacerdotes— se nombra sólo a «quatro varones», todos ellos de la región del monasterio (estrs. 55-56). En el escalón segundo —el de los obispos— se nombra a tres abades de San Millán de Suso (estrs. 61-62). En el tercero —el de las vírgenes— se nombra, como ya dijimos, a Urraca, la maestra, y a

<sup>9</sup> No se mantiene esta regla cuando se habla de los mártires, quizá por no haber personajes actuales que utilizar en la proximidad del monasterio. Acude entonces Berceo a San Esteban —es posible que por su calidad de protomártir— y a dos santos españoles (San Lorenzo y San Vicente) de los que había hablado en otras obras, y que acaso por eso podrían servir al propósito que con la técnica actualizadora se buscaba. Es cierto que en la elección de los tres personajes pudo haber otras razones que los introducirían en el ámbito de Oria. Leemos, por ejemplo, en la *Vida de San Millán*: «Cerca es de Cogolla, de parte de orient, / dos leguas sobre Nágera, al pie de Sant Lorent [...] / y nació sant Millán, esto sin falliment» (estr. 3). De ahí que afirme Dutton —apoyándose en la descripción geográfica que de San Millán hace Fray Prudencio Sandoval (*Las fundaciones de San Benito*, Madrid, Luis Sánchez, 1601)—, y en relación con el *Martirio de San Lorenzo*: «Tengo la fuerte sospecha de que tanto la fuente perdida como las coplas que faltan [...] contenían los milagros póstumos del santo [...] y que entre ellos había un portento que relaciona al santo con San Millán y da su nombre a la montaña» (p. 166). De esa manera, decimos nosotros, San Lorenzo vendría a ocupar, en lo que a relación actualizadora se refiere, un puesto similar a los que ocupan los otros contemporáneos de la santa que aparecen en el cielo. Lo mismo podría suceder con San Vicente y San Esteban.



Justa, la condiscípula de Oria (estr. 73). En el escalón cuarto —el de los mártires— aparecen San Esteban y los dos santos españoles a los que antes aludimos. En el escalón quinto —el de los ermitaños— aparecen cuatro personajes de la región de Oria, entre ellos el padre de la santa (estrs. 84-85). En el escalón sexto —el de los apóstoles— y en el séptimo —el de Cristo— no aparecen, naturalmente, otros personajes.

Es evidente, por otra parte, que tanto en la *Vida de Santa Oria* como en las otras *vidas* de Berceo y, en general, en las obras hagiográficas, se busca con esta técnica certificar lo extraordinario, dar a la acción verismo. Es decir, se busca asegurar la verdad de lo que se narra mediante el testimonio de espectadores conocidos; de la misma manera como se asegura mediante la alusión sistemática a las fuentes. Esa alusión sistemática a las fuentes, como ya se sabe, caracteriza las obras de Berceo<sup>10</sup>; en la *Vida de Santa Oria*, sin embargo, sus recursos adoptan una forma que ha sorprendido algunas veces a la crítica. De ahí que se haya tendido a interpretarlos como innovaciones técnicas que aproximan a Berceo a fórmulas narrativas posteriores. Lo que sucede es que Berceo no se limita a aludir directa o indirectamente a la obra que sigue en su trabajo; sino que introduce en el argumento de su historia al autor del manuscrito que traduce y versifica. Y lo hace sin aviso, mediante una ruptura que confunde y desorienta. Ese autor que se convierte en personaje literario es a la vez narrador de lo que entonces se relata (estrs. 148-153 y 162-171). Se crea así una pluralidad de perspectivas, una dualidad de planos, que da al poema un trasfondo nuevo y que ayuda a sostener la ambigüedad que la experiencia onírica requiere. Sin embargo, y sean cuales sean las teorías de los críticos, lo que busca Berceo, además de verismo como siempre, es relacionar a la protagonista con los otros personajes que, por ser de la región del monasterio, la acercan a sus paisanos, la sacan de su aislamiento, la humanizan. Berceo, pues, al introducir al antiguo narrador, consigue su pro-

<sup>10</sup> Sobre la relación del mester de clerecía con unas fuentes escritas véase el trabajo de Antonio Prieto, «En el mester fermoso de Berceo» en *Coherencia y relevancia textual (De Berceo a Baroja)*, Madrid, Ahambra, 1980, p. 40.

pósito: hace oír de boca de un testigo la extraordinaria experiencia que se narra y pone en contacto a la reclusa con el narrador de la experiencia.

Hay otros elementos que la *Vida de Santa Oria* debe también a San Jerónimo. La alegoría, por ejemplo; aunque ésta no se toma directamente de la epístola, sino que se crea con la ayuda de algunos de sus materiales. A Berceo la alegoría le interesa; la utiliza en sus obras a menudo y en algunas ocasiones ejecuta con ella trabajos significativos e influyentes. La *Vida de Santa Oria* no es una excepción ni mucho menos. La visión primera se organiza sobre una serie de elementos alegóricos que dan a la visita transcendencia. Recuérdese la paloma, la columna que hace de escalera, el prado que sirve de cima a la columna, las ventanas que se abren en los cielos, la silla que se reserva en el paraíso, la joven misteriosa que la guarda. Trataré ahora los tres primeros elementos y dejaré los otros para cuando estudie el tema de la oración al final de este trabajo.

En relación con la paloma. San Jerónimo, poco antes de aconsejar a Eustoquia y de dibujar para ella la visita imaginaria al paraíso, pondera —como preparación al episodio me parece— la utilidad de meditar sobre el reino de los cielos y sobre el premio que en él aguarda a los perseverantes; porque esa meditación, dice San Jerónimo, despierta el deseo de subir como paloma a descansar en Cristo: «Pero cuando trata [la meditación] del reino de Cristo, de la felicidad futura y de la gloria venidera, verás decir a todos, con moderado suspiro y levantando los ojos al cielo: *¿Quién me dará plumas como a paloma para volar y para descansar?*»<sup>11</sup>.

La *Vida de Santa Oria* aprovecha el motivo. Puesto que la paloma tradicionalmente se identificaba con la virginidad y puesto que las leyendas sobre Santa Eulalia aseguraban que a su muerte

<sup>11</sup> «Cum uero de regno Christi, de futura beatitudine, de gloria coeperit adnuntiare uentura, uideas cunctos moderato suspirio et oculis ad caelum leuatis intra se dicere: “Quis dabit mihi pinnas sicut columbae, et uolabo et requiescam?”», p. 198.

una paloma había salido de su boca y había volado al paraíso<sup>12</sup>, Berceo entrega una paloma a cada una de las vírgenes que acompañan a Oria, y hace que Santa Eulalia ceda la suya a la reclusa para que ésta con su vuelo (como en San Jerónimo) la lleve hasta lo alto:

Estas tres santas vírgenes en Cielo coronadas  
tenién sendas palombas en sus manos alçadas. [...] (estr. 30)  
«Fija» —dixo Olalia— «tú tal cosa non digas» [...]  
guarda esta palomba, todo lo ál oblida;  
tú vé do ella fuere, non seas decebida. [...] (estr. 36-37)  
Movióse la palomba, empeçó a volar,  
suso contra los cielos empeçó a pujar. [...] (estr. 40)  
Don Oria la reclusa de Dios mucho amada [...]  
catando la palomba como bien acordada,  
subió en pos las otras a essa grant posada (estr. 49).

El vuelo de la paloma descifra, pues, el movimiento ascendente de Oria. Oria, siguiendo a la paloma de la virginidad y siguiendo por eso a las otras vírgenes, alcanza a éstas y entra también en el paraíso.

En relación con la columna. Las vírgenes y la reclusa suben al cielo en la *Vida de Santa Oria* mediante una escalera fabricada alrededor de una columna: «Alçó Oria los ojos arriba ond estava; / vido una columna, a los cielos pujava. [...] // Avié en la columpna escalones e gradas [...] / por tal suben las almas que son aventuradas» (estr. 38-39). Berceo relaciona con la escala de Jacob esa escalera: «Quando durmié Jacob cerca de la carrera, / vido subir los ángeles por una escalera» (estr. 42). Es claro que para Berceo esa escalera significa la conducta, las obras buenas o malas con las que el hombre puede bajar fácilmente o subir con penoso esfuerzo: «Empeçaron las vírgenes lazradas a sobir, / empeçólas la duenna reclusa a seguir» (estr. 41). En la *Epístola a Eustoquia* aparece con el mismo sentido la escala de Jacob, y permite con su presencia a San Jerónimo avisar contra los peligros del descenso: «De ahí que Dios diga cada día a los que des-

<sup>12</sup> Véase John K. Walsh, artículo citado.

cienden por la escala que Jacob vio en sueños: /Yo dije: todos sois dioses e hijos del Altísimo, pero moriréis como hombres y caeréis como cualquiera de los príncipes/»<sup>13</sup>.

Son muchas, pues, las semejanzas entre la evocación de San Jerónimo y el episodio de Berceo. Sin embargo, sobresale una diferencia, que, por lo inesperada, destaca fuertemente. En la epístola es María la primera en recibir a la joven Eustoquia. Es lógico que María, la virgen por excelencia, sea la primera en dar la bienvenida a la virgen romana. Desde un punto de vista técnico es además conveniente, puesto que a partir de la bienvenida se establece con facilidad el episodio: María, reina de las vírgenes, va escoltada por coros virginales; tras su saludo, saludan también a Eustoquia los distintos coros. Son esas intervenciones diferentes las que dan forma al momento, las que sostienen su estructura. Llama la atención, por eso, el que María no aparezca en el cielo de Oria. Esa ausencia es tan sólo aparente, sin embargo. Berceo, que utilizó la alegoría al tratar de la madre de Cristo en otras obras, la utiliza de nuevo en el episodio que estudiamos. No es que María no aparezca; es que se transforma, precisamente cuando el cielo empieza a vislumbrarse, en un prado de maravillosa riqueza, en el que un árbol se levanta —frondoso y de ramas verdes y floridas—:

Ya eran, Deo gracias, las vírgines ribadas,  
eran de la columpna en somo aplanadas;  
vidieron un buen árbol, cimas bien compassadas,  
que de diversas flores estavan bien pobladas.

Verde era el ramo, de fojas bien cargado,  
fazié sombra sabrosa e logar muy temprado;  
teníe redor el tronco maravilloso prado. [...]

<sup>13</sup> «Vnde cotidie ad eos qui per scalam Iacob somniant descendunt loquitur Deus: “ego dixi: dii estis et filii altissimi omnes. Vos autem sicut homines moriemini, et tamquam unus de principibus cadetis”», pp. 160-161. Recuérdese, por otra parte, que aparece a menudo la escalera como elemento típico de las visiones; especialmente desde la *Visión de Perpetua*. La escala de Jacob es también frecuente. Véase Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. Jorge Hernández Campos, 1950, reimpresión, Madrid, Ediciones F. C. E., 1983.

Estas quatro donzellas, ligeras más que biento,  
obieron con est árbol pazer [sic] e pagamiento;  
subieron en él todas, todas de buen taliento,  
abién en él folgura, en él grant cumplimiento

(estrs. 43-45).

María es el prado con el que Santa Oria y las tres vírgenes tropiezan. La clave la encontramos en los *Milagros de Nuestra Señora*. Se trata del mismo prado que en los *Milagros* se explica y se describe: «Verde e bien sencido, de flores bien poblado»; «la Virgen gloriosa, madre del buen Criado»<sup>14</sup>. El árbol de *Santa Oria*, por otra parte, florido y de verdes ramas, representa la virginidad de María. Otra vez los *Milagros* nos pueden servir de clave, porque allí el color del prado significa —Berceo nos lo dice— la virginidad de Nuestra Señora: «Esti prado fue siempre verde en onestat, / ca nunca ovo mácula la su virginidat; / post partum et in partu fue virgin de verdat, / illesa, incorrupta en su entegredat» (estr. 20).

Todo lo cual tiene sentido; pues entonces no sólo es —como en San Jerónimo— María la primera en recibir a Oria, sino que además es ella la que con su virginidad sostiene y glorifica a la reclusa y a sus guías y la que las introduce por último en el paraíso.

La alegorización de María, precisamente, ilumina otro punto de importancia en relación con San Jerónimo y con la *Vida* de Berceo. No es la *Vida de Santa Oria* el primer documento que creemos inspirado en la evocación de San Jerónimo. La utilizó mucho antes San Leandro, en la España visigótica, en el tratado que sobre la virginidad escribió para su hermana Florentina. En efecto, al comenzar su trabajo exhorta San Leandro a su hermana a que considere el premio que le aguarda en el futuro: «Medita como paloma, santísima virgen, y toca con la mente la gloria que te espera en el futuro». San Leandro entonces, tratando a su manera los materiales que la evocación le suministraba, separándose hasta cierto punto de su fuente y llegando a decisiones dis-

<sup>14</sup> Edición citada de Brian Dutton (II, 1971). Los versos utilizados pertenecen a las estrofas 2 y 19. En adelante indicaré la estrofa junto a la cita.

tintas de las que tomaría más tarde la *Vida de Santa Oria*, en vez de aconsejar tan sólo un viaje imaginario o en vez de referir una visita verdadera, describe un viaje alegórico que Florentina realiza en el presente y que debe continuar realizando en el futuro: un ascenso en el presente siguiendo los pasos de las otras vírgenes, una integración en el futuro en los coros virginales. Ascenso e integración que significan, dentro de la proyección multiforme de la alegoría, el penoso esfuerzo con que la joven se incorpora, y debe seguir incorporándose, a la práctica de la virginidad dentro de la sujeción del monasticismo:

Medita como paloma, santísima virgen, y toca con la mente la gloria que te espera en el futuro. [...] Decídate, por tanto, a pensar, entiende cómo Cristo desea abrazarte, precisamente a ti que despreciaste los halagos del mundo; entiende con qué deseo te aguarda el coro de las vírgenes, cómo te contemplan éstas cuando subes al cielo con esfuerzo por los mismos lugares por donde ellas antes llegaron a Cristo. Se alegra también María, madre del Señor, cima y modelo de la virginidad, madre de incorrupción, que te concibió con su ejemplo permaneciendo íntegra, que te dio a luz con sus enseñanzas y sin conocer el dolor. Concibió al esposo y es virgen; da a luz cada día nuevas esposas y es virgen. [...] Inflámete el fuego de la llama de Cristo, y dirige tu pensamiento a los coros de vírgenes que siguen a María. Entra en esos coros, únete a ellos con el deseo de tu alma. Corre hacia allí, vuela hacia allí, allí *te aguarda la corona de justicia con la que el Señor, como juez justo, te premiará en aquel día*<sup>15</sup>.

De esa manera, aunque modificando el orden de la evocación de San Jerónimo y concentrando su núcleo fuertemente, se dibuja la misma agrupación, el mismo recibimiento de la epístola:

<sup>15</sup> «Meditare ut columba, sanctissima uirgo, et mente pertracta quae in futuro te maneat gloria. [...] Age ergo cogitare, praesume intelligere quibus te amplexibus cupiat Christus, quae mundi calcasti inlecebras; quo te desiderio chorus ille expectat uirgineus; quam ipsis gradibus prope- rantem caelorum ardua uidet, quibus cohors ipsa uirginalis peruenit ad Christum. Gaudet et Maria mater Domini, apex et specimen uirginitatis, incorruptionis mater, quae uos exemplo suo genuit et manet integra, suo uos documento peperit et dolores nesciuit. Genuit Sponsum et uirgo est. Parit cotidie sponsas et uirgo est. [...] Excitet te flamma ignis huius et chorus illos uirgineos, prosequentes Mariam, oculo mentis suspice: ipsis comitare coris, ipsis te animi desiderio iunge. Ibi festina, ibi propera, ibi “reposita est corona iustitiae, quam reddet tibi Dominus iustus iudex in illa die”», *Regula Sancti Leandri en Santos Padres Españoles*, II, Madrid, BAC, 1971, pp. 27-28.

Cristo, los coros de las vírgenes, por último María. No sólo eso. San Leandro toma el motivo de las dos madres que San Jerónimo había introducido y que la *Vida de Santa Oria*, aunque mutilándolo, había conservado, y lo toma para trasladarlo —fundiendo sus dos miembros— a la persona de María. María aparece así como madre y maestra de las vírgenes: «Se alegra también María [...] madre de incorrupción [...] que te dio a luz con sus enseñanzas y sin conocer el dolor. Concibió al esposo y es virgen; da a luz cada día nuevas esposas y es virgen». Con todo, San Leandro, en vez de preocuparse como San Jerónimo de explicar los distintos coros de mujeres castas, o en vez de describir como Berceo la sociedad del paraíso y su jerárquico andamiaje, prefiere —para sostener la decisión reciente de su hermana— señalar los pasos de la virginidad que llevan a los cielos y revelar lo que en esos pasos María significa: los pasos son la imitación de la conducta de las vírgenes ya glorificadas; María es a la vez cima y modelo, madre de incorrupción, engendradora de vírgenes y también su guía y su permanencia.

Nos parece, por eso, que la *Vida de Santa Oria* —inspirada sin duda en San Jerónimo— conoce también a San Leandro, toma de su tratado la alegórica visita —que se adapta admirablemente a los gustos de Berceo— y la expande mediante la escalera y la columna y también mediante la paloma que procede, en cuanto símbolo de la virginidad, de San Leandro, y que gracias a San Leandro ilumina el camino de Oria que antes entreveíamos: «Don Oria la reclusa, de Dios mucho amada [...] / catando la palomba como bien acordada, / subió en pos las otras a essa grant posada» (estr. 49). Es decir, Oria, siguiendo a la paloma de la virginidad, siguiendo los pasos —el ejemplo— de las otras vírgenes, entra con ellas en el cielo. Berceo amplía su alegoría mediante el árbol y el prado que representan a Nuestra Señora y que repiten visualmente afirmaciones del obispo de Sevilla: María es también cima y modelo, madre cuya integridad no se corrompe,

engendradora, guía y descanso de las vírgenes, y por así decirlo, puente que las conduce al paraíso <sup>16</sup>.

La visión de Santa Oria, resumiendo, al referir una visita al paraíso, obliga a las monjas de la época —para las que la obra se compone— a trasladarse al cielo con la mente en busca del provecho que a una visita así San Jerónimo había prometido: perseverancia para vencer la tentación y el desaliento. De modo semejante, la obra toda muestra, de acuerdo con lo que hace San Leandro, el trabajo y las virtudes que a lo largo de la vida deben ejercitar las vírgenes reclusas y la victoria que a la hora de la muerte les espera; anima a éstas, como resultado, a mantener la profesión que han elegido.

#### EL POEMA Y SUS TEMAS.

Es natural, por eso, que el poema relate la vida de una virgen y es natural también que se construya, al relatarla, sobre el concepto que de la virgen la época heredó de la patrística y de los escritos anteriores referidos de alguna forma al monacato. La virgen tradicionalmente se entendía como esposa de Cristo —«*Sponsa Christi*»<sup>17</sup>, y su función como la de amar a éste, la de alabarle y contentarle. Su actividad se bifurca en dos distintas direcciones: relacionada con ella misma la primera, relacionada con Cristo la segunda. En relación con ella misma se pide una conducta virtuosa que aumente la belleza de su alma. Se busca en

<sup>16</sup> Hay un argumento más en favor de nuestra teoría. Existe en la Real Academia de la Historia un códice del siglo XI que contiene el tratado de San Leandro y que procede de San Millán de la Cogolla (*Aemilianensis*, códice 53, fols. 1r-24v). Es decir, un códice del monasterio en el que escribió Berceo y en el que escribió Muño, y que por su fecha tuvo que ser conocido tanto por Muño como por Berceo. Códice que explica, a nuestro juicio, la relación con San Leandro.

<sup>17</sup> El uso del motivo *Sponsa Christi* —aunque posiblemente más antiguo— se remonta a Tertuliano —véase nota 33—. Después se convierte en un lugar común que en los tratados sobre la virginidad aparece con frecuencia. «*Christus virginis sponsus*», dice San Ambrosio (*De Virginitibus*, en Migne, *Patrologia Latina*, XVI, col. 205). Por eso San Jerónimo desea a Eustoquia: «*Semper tecum sponsus ludat intrinsicus*» (p. 183). Y por eso dice San Leandro a su hermana Florentina: «*Habes in eo sposum quem diligas*» (p. 24).



último término el que la virgen mediante la abstinencia haga de la vida un ejercicio que, manteniendo a raya los instintos animales y rechazando lo inferior de la humana naturaleza, la eleve a un grado de perfección igual al de los ángeles. En relación con Cristo, por otra parte, se requiere caridad; es decir, amor perfecto. De ahí que la oración continua sea necesaria: en cuanto expresión de sentimientos y en cuanto medio —el más seguro en esta vida— de alcanzar la unión con el esposo. Y, como es noble el título de esposa, la humildad se recomienda: para que la humildad precisamente asegure la posesión ininterrumpida de ese título.

Nada tiene, pues, de extraño el bosquejo con que al principio del poema —en la introducción— se alude a la historia de Santa Oria y se dibujan sus virtudes. Oria huye y vive separada de los hombres, porque se entrega por completo a Cristo. De ahí que no se necesiten sus milagros, que no tenga que resolver problemas de sus prójimos. Es la esposa de Cristo y tan sólo vive para serlo. De ahí también las virtudes que se le atribuyen y la forma con que éstas se presentan. Las virtudes de Oria constituyen en la introducción tres núcleos y dan lugar en cada núcleo a un tema; es decir, a una melodía que se desarrolla a partir de entonces y que al desarrollarse sostiene la arquitectura del poema e ilumina su sentido al iluminar lo que la santa significa. El primer núcleo, apoyándose en los motivos de la abstinencia y del sufrimiento, inicia el tema de la mortificación; el cual se encarga —como se avisa entonces— de ganar la vida eterna para Oria, de conducirla al paraíso tras la muerte: «Sufrié grant astinencia, vivié vida lazrada, / por ond ganó en cabo de Dios rica soldada» (estr. 21). El segundo núcleo, reuniendo mediante dos metáforas tres virtudes, inicia el tema de la humildad, que las encarna todas, y que sirve para hacer de Oria un arquetipo cuya luz sostiene a las reclusas que viven y que sufren como ella: «Era esta reclusa vaso de caridad, / templo de paciencia e de humildat; / non amava oír vierbos de vanidat, / luz era e confuerto de la su vezindat» (estr. 22). El tercer núcleo, apoyándose en el motivo de los salmos y del poder de la plegaria, inicia el tema de la oración, que sirve para justificar las visiones que se conceden a Oria y para mantener

—puesto que el poema consiste en la narración de esas visiones— el andamiaje sobre el cual la obra se levanta: «Siempre rezava psalmos e fazié oración, / foradava los cielos la su devoción. // Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones, / que li mostró en Cielo tan grandes visiones» (estrs. 23-24).

Oria es, pues, la esposa de Cristo: la oración la une con su esposo; la mortificación embellece su alma y asegura sus bodas tras la muerte; la humildad, la caridad y la paciencia impiden que su nobleza disminuya y la ensalzan hasta convertirla en ejemplo de las vírgenes que siguen su camino. Se originan las tres melodías de ese modo. Vamos a estudiar ahora consecutivamente cómo éstas se desarrollan y lo que éstas significan.

**Tema de la mortificación.** La mortificación aparece como la actividad propia de la virgen en lo que en relación con ella misma se refiere. Tiene que ver, así, con el perfeccionamiento de su alma; y, por lo tanto, es ella la que determina la gloria que espera en la vida perdurable. Por eso, la mortificación se introduce en función de la salvación. Es ella en realidad a la que se atribuyen los méritos que llevan al premio definitivo ya en la introducción a la que antes aludíamos: «Desemparó el mundo Oria, tocanegrada, / en un rencón angosto entró emparedada, / sufrí grant astinencia, viví vida lazrada, / por ond ganó en cabo de Dios rica soldada» (estr. 21). Y desde entonces se mantiene a lo largo del poema sosteniendo sus diversas partes y dando sentido a sus diferentes elementos. Al comenzar la visión primera es la mortificación la que explica por qué se invita a Oria a visitar el paraíso: para que compruebe el valor de sus sufrimientos, el premio que con ellos gana: «Que subas a los Cielos e que veas qué gana / el servicio que fazes e la saya de lana» (estr. 33). Entonces también es la mortificación la que asegura el mérito: «Assí mandas tus carnes [le dice a Oria Santa Eulalia] e assí las castigas / que por sobir al Cielo tú digna te predigas» (estr. 36). Y la mortificación explica la presencia del primer coro de bienaventurados con el que Oria tropieza en su camino: «Tovieron en el mundo la carne apremida, / agora son en Gloria, en leticia complida» (estr. 54); es ella además la que en el coro de las vírgenes explica la razón de

la pregunta que sobre el paradero de Urraca hace la reclusa: «Mi ama fue al siglo ésta por qui demando, / lazró conmigo mucho e a mí castigando» (estr. 72). Ella también justifica el lugar en el que se encuentran los ermitaños: «Un precioso combiento / que suffrieron por Christo mucho amargo viento» (estr. 83). Es la mortificación —o por mejor decir, la necesidad de más mortificación— la que obliga a Oria a volver a la tierra después de su visita al cielo: «Díxolis [Cristo]: Piense Oria de ir a su logar [...] / aún ave un poco el cuerpo a lazarar» (estr. 102). Y es también la mortificación la que determina entonces la intervención de Cristo para certificar con su palabra el valor de los méritos que se siguen de su ejercicio: «Con lo que as lazrado ganest el mi amor» (estr. 105). Terminada la visita, cuando se presenta brevemente la vida diaria de la santa —entre la visión primera y la visión segunda—, aparece la mortificación de nuevo como el trabajo al que esa vida se dedica: «Por amor de la alma non perder tal victoria, / non fazié a sus carnes nulla misericordia» (estr. 111). La mortificación explica también el significado de la extraña alegoría en torno a la que se organiza la visión segunda: tres vírgenes se aparecen a Oria y le entregan en nombre de María un lecho cómodo y rico; lecho que, al contrastar con el incómodo camastro que la virgen utiliza, muestra el suplicio diario al que somete su cuerpo la reclusa: «Acostóse un poco, flaca e muy lazrada, / non era la camenna de molsa ablentada. [...] // Liévate de la tierra [dicen las vírgenes] que es fría e dura, / subi en esti lecho, yazrás más en mollura» (estrs. 117 y 128). La mortificación aparece, por supuesto, en las estrofas que narran la muerte de la santa: «Yaziendo la enferma en tal tribulación [...] / querié batir sus pechos mas non avié sazón» (estr. 138). De ahí que Berceo, al terminar la obra, presente la mortificación como la actividad que santifica a la reclusa, como el ejercicio que al llevarla a la dignidad donde se encuentra, permite y exige que se la alabe y se la venera: «Cuerpos son derecheros que sean adorados, / ca suffrieron por Christo lazerios muy granados» (estr. 183).

Conviene observar que en las citas antes mencionadas el tema se asocia con dos motivos: con el del sufrimiento y con el del con-

trol de los apetitos. Queremos hacer notar con esto que el tema de la mortificación tiene en el poema dos significados: el de martirio y el de autodominio. Es decir, la virgen mediante la mortificación se convierte en mártir y mediante la mortificación también reina en sí misma.

Vamos a dedicar unas líneas a cada uno de los dos aspectos. Es el mismo Berceo el que identifica con claridad mortificación y martirio: «Martiriava las carnes [dice de Santa Oria], dándolis grant lazerio» (estr. 112). Si martirio y mortificación se identifican, y si la mortificación se presenta como la actividad propia de la virgen, resulta como consecuencia que es el martirio lo que caracteriza a la virgen y que es la virgen una mártir por lo tanto. No hay duda de que esto es lo que sucede en el poema. La *Vida de Santa Oria*, sin embargo, no es en este sentido innovadora: la identificación entre virgen y mártir se remonta a los primeros siglos de la Iglesia, y se repite constantemente luego en los escritos de los padres del desierto y en la literatura monástica de la Edad Media. Lo que ocurre es que en los primeros siglos de la Iglesia se atribuye al martirio el grado de perfección más grande. Los mártires, por su pasión y por su muerte, se asemejan a Cristo, y su alma, por eso, apenas separada del cuerpo, entra en el paraíso y se coloca entre los ángeles. Luchadores en la tierra contra el mundo, el demonio y la carne; *milites* y *athletes Christi*, recogen tras la muerte la preciosa corona que se guarda a los que vencen. Pero, como el martirio se considera reservado a unos pocos elegidos, se empieza pronto a distinguir y a enaltecer a los que deseados de la corona de los mártires no llegan a alcanzarla. Se amplía así lo que se entiende por martirio, pero éste todavía se limita a un grupo privilegiado. Y como con el paso de los años las persecuciones fueron disminuyendo y terminando, nuevas teorías se fueron estableciendo, las cuales lograron que el martirio conservara su vigencia y que incluso —ampliando los límites de su alcance— representara el ideal de perfección de todo el cristianismo. San Clemente con su idea de martirio gnóstico presenta la nueva concepción a sus contemporáneos: es mártir todo el que vive una vida de sacrificio sea cual sea la forma de su muerte.

Orígenes, sin embargo, el gran discípulo de San Clemente, es el que relaciona el martirio con los ascetas, porque los ascetas de los primeros tiempos —como los monjes que les siguieron más tarde— dan también su vida por Cristo al abandonarlo todo por seguirle. Y es precisamente esa renuncia al mundo lo que representa para Orígenes el ideal de perfección de los tiempos nuevos. De ahí que pudiera pasarse sin dificultad ninguna a considerar la vida del ermitaño y la del monje como un nuevo martirio, porque las dos consisten en abandonar todas las cosas<sup>18</sup>. Estas distintas opiniones y actitudes son las que los padres del yermo recogen y las que presentan muchas veces para justificar su género de vida; es decir, afirman que la lucha contra la carne y el demonio —que les obliga a mortificar su cuerpo y que les hace nuevos soldados y atletas de Cristo— es un martirio tan auténtico como el que imponen los tiranos; afirman, por otra parte, que su renuncia al mundo, su soledad eremítica, es una muerte similar a la que por su fe los mártires experimentan.

Además, también desde los primeros siglos de la Iglesia, se había colocado la práctica de la virginidad entre los más altos consejos evangélicos. El prestigio de la virginidad se debe —como explica muy bien Edward Malone (*op. cit.*, p. 59)— a la continua batalla que para conservarla se necesita. De ahí que se viera desde muy pronto esa batalla como una especie de martirio entre los muchos que a los cristianos se ofrecían. Por eso hace afirmar San Jerónimo a Demetriada: «Coge el escudo de la fe, la loriga de la justicia, el casco de la salud, y lánzate al combate. La defensa de la castidad también tiene su martirio»<sup>19</sup>. Y puede por eso afirmar San Ambrosio: «No alabemos la virginidad porque se encuentra en el martirio, sino porque es martirio ella

<sup>18</sup> La identificación entre monje y mártir, y las doctrinas y las actitudes que llevaron a ella han sido estudiadas. Véase, por ejemplo, Edward E. Malone, *The Monk and the Martyr*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1950. Véase también Malone en relación con lo que decimos sobre San Clemente y sobre Orígenes.

<sup>19</sup> «Adsume scutum fidei, loriam iustitiae, galeam salutis, procede ad proelium. Habet et seruat pudicitiam martyrium suum», *Ad Demetriadem*, en *op. cit.*, II, p. 666.

misma»<sup>20</sup>. Es natural, pues, que también en la Edad Media se identifique al monje con el mártir —por virgen y por mártir— y que esa identificación arrastre la de la mortificación con el martirio<sup>21</sup>. Eso, como hemos visto ya, es lo que sucede en la *Vida de Santa Oria*.

Al compás, por otra parte, que la mortificación se intensifica, el martirio se acentúa y aumenta como resultado la elevación del mártir dentro de la jerarquía escalonada de la ciudad celeste. No sabemos —permitásenos una pequeña digresión ahora— si es acertada o no la nueva ordenación que Isabel Uría Maqua da a las estrofas de la *Vida de Santa Oria*<sup>22</sup>. Nos parece que se equivoca, sin embargo, cuando, separándose de la versión tradicional, rebaja, en la visión primera, el rango de los ermitaños y coloca a éstos por debajo de los mártires. Nos parece también que se equivoca cuando adjudica a Berceo y a la Edad Media la creencia en la superioridad de los mártires sobre los ermitaños: «No se conoce ninguna tradición —ni texto—, anterior a Berceo, en la que los ermitaños ocupen en el Cielo un lugar de privilegio con relación a los mártires. Por otra parte, analizando el pasaje [de *Santa Oria*], comprobaremos que Berceo participa igualmente de ese sentimiento de valoración superior de los mártires con relación a los ermitaños» (p. 104). No, la Edad Media, como vimos, identificaba al mártir con el ermitaño; y, como consecuencia, el ermitaño excedía al mártir en categoría cuando le excedía en el martirio. Lo mismo sucede con Berceo. Berceo, en su *Vida de Santo Domingo de Silos* nos dice del protagonista: «Después fo ermi-

<sup>20</sup> «Non enim ideo laudabilis virginitas, quia et in martyribus reperitur, sed quia ipsa martyres faciat», *op. cit.*, col. 202.

<sup>21</sup> Véanse por su especial interés en relación con lo que tratamos: García M. Colombas, *El monacato primitivo*, Madrid, BAC, 1974 y John Bugge, *Virginitas: An Essay in the History of a Medieval Ideal*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975. En estas obras se encontrará además la bibliografía que no es posible incluir en este artículo.

<sup>22</sup> En *El Poema de Santa Oria*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976 y luego en *Poema de Santa Oria*, Madrid, Clásicos Castalia, 1981. Las citas que a continuación hacemos pertenecen al primero de los dos libros. Las dos obras, por cierto, son muy útiles e interesantes.

tanno en que fo muy lazado, /viviendo por los yermos, del pueblo apartado [...] / do sufrió más martirio que algún martiriado»<sup>23</sup>; lo que implica que, para Berceo, Santo Domingo, el ermitaño, supera a algunos mártires en categoría. Creemos, por lo tanto, que el orden que se atribuye al cielo en la *Vida de Santa Oria* ilumina no sólo el designio del poema, sino también el significado que a la mortificación se adscribe a lo largo de sus versos. Mortificación equivale a martirio, y el valor del mártir aumenta o disminuye según la mortificación se amplía o se atenúa.

Eso es, al fin y al cabo, lo que sucede con Oria. Oria es una mártir en cuanto virgen y en cuanto monja, y su martirio el más severo de los que pueden darse dentro de las reglas del monasticismo. Porque Oria es, como el poema nos lo indica, una reclusa, una emparedada: «Desemparó el mundo Oria, tocanegrada, / en un rencón angosto entró emparedada» (estr. 21). No debemos, por supuesto, estudiar ahora a los reclusos. Conviene recordar, sin embargo, que aparecen en Oriente entre los siglos III y IV, y que muy pronto se extienden también por Occidente. En España habla de ellos, «eos quos in cellulis propriis reclusos», el año 646, el concilio VII de Toledo<sup>24</sup>.

Varían con el lugar y el tiempo las reglas a las que se sujetan los reclusos. En la Edad Media viven vinculados generalmente a un monasterio; no importan la denominación de éste ni el sexo de sus ocupantes. Oria, por ejemplo, como muchas emparedadas medievales, pertenece a un monasterio benedictino de varones. Viven los reclusos encerrados en una celda o habitáculo más o menos grande: aislado a veces, a veces aplicado a las paredes del templo y agrupado a otros parecidos. En alguna ocasión el poema llama *casa* a la celda de Oria: «Fízome en la casa de la fija entrar» (estr. 149). Dos o tres aberturas hacen de ventanas: una —si la celda comunica con la iglesia— mira al altar mayor y permite

<sup>23</sup> Edición de Brian Dutton (IV, 1978), estr. 255.

<sup>24</sup> *Concilia Hispaniae*, en Migne, *Patrologia Latina*, LXXXIV, col. 408.

observar las ceremonias y recibir los sacramentos; otra sirve para que se introduzca la comida; la tercera, si existe, deja que la luz penetre. A veces, cuando se trata de varias celdas consecutivas, comunican las unas con las otras a través de una ventana que permite la conversación de los reclusos; éstos, otras veces, se relacionan con el exterior a través de un orificio que les pone en contacto con los fieles. En el caso de Oria, se ve que la clausura no es exageradamente estricta, pues la visitan su madre y su confesor; y su madre, emparedada ella misma, sale a menudo de su propia celda. Es poco lo que guardan los emparedados: varios cacharros que sirven para la limpieza, para beber o para la conservación de la comida; la cama o, mejor, unas tablas o una colchoneta. Es éste quizá el único mueble, si así puede llamarse, al que alude la *Vida de Santa Oria*: «Acostóse un poco, flaca e muy lazrada, / non era la camenna de molsa ablentada» (estr. 117). La ropa es de lana; y es negro el velo que cubre a las mujeres la cabeza. El poema coincide también en estas dos afirmaciones: «Desemparó el mundo Oria, tocanegrada» (estr. 21); «Que veas qué gana / el servicio que fazes e la saya de lana» (estr. 33). La celda puede tener fuego o no tenerlo; y puede incluso, mediante un sistema de canalización, dejar que el agua atravesase sus paredes. Se permite algún trabajo a los emparedados; las mujeres se dedican, por lo general, al tinte, a la costura o al arreglo de ornamentos de la iglesia. La mayor parte del tiempo, sin embargo, se dedica a la oración, a la lectura y a la penitencia. La ceremonia de profesión es interesante y significativa. Recuerda, por supuesto, la de otros monjes, pues el pronunciamiento de los votos (castidad, pobreza y obediencia) es el requisito imprescindible. Por otra parte, hay una serie de elementos —distintos según el lugar y la época— que revelan el sentido de la vida de los reclusos. Sentido doble, por así decirlo. Esa vida, por un lado se relaciona con la contemplación; por otro, se identifica con la muerte, con una muerte al mundo, con un enterramiento anticipado. Por ejemplo, en relación con el primer caso, alguna vez se añade un cuarto voto (el de la estabilidad, que tradicionalmente se atribuía a la práctica contemplativa) o se recita en la misa de la ceremonia el evangelio de la Asunción (el de Marta y María: para indicar de ese modo que



la reclusa se dedica a la contemplación como María opuesta a Marta). En relación con el segundo caso, se celebra muchas veces la misa de difuntos; se canta a menudo himnos funerales (el «In paradisum deducant te angeli», el «Commendatio animae», el «Libera me, domine»); se termina frecuentemente con el «Requiescat in pace» mientras arroja el oficiante, como si se tratara de una fosa, un poco de tierra al habitáculo, y se cierra o se tapia la puerta para siempre<sup>25</sup>.

El significado de la mortificación queda claro, por lo tanto, y la mortificación en cierto modo explica lo que Oria significa. La mortificación es virginidad, contemplación, martirio y dominio de las pasiones y apetitos; Oria es dueña de sí misma, virgen, una María contemplativa, y mártir en un sentido extremo: por su reclusión, por el tipo de vida que ha adoptado. Es decir, Oria es una especie de ermitaña dentro de la vida cenobítica.

De esa manera Santa Oria, entre monja y ermitaña, sube, gracias a su mortificación, en mérito y en jerarquía. De ahí que al comienzo se vincule con su mortificación el premio que al final recibe; es decir, su entrada en la vida perdurable. De ahí también que el premio y la mortificación se sigan vinculando a lo largo del poema, como antes hemos visto, y que, como también antes hemos visto, se espere para introducir en el paraíso a la reclusa a que acumule mediante la mortificación los méritos necesarios. De ese modo, pues, la mortificación es la que, identificándose con el martirio, determina los méritos de la reclusa. Por eso desde el comienzo —es decir, desde el principio de la visión primera— se presenta a la protagonista como igual a las tres santas que se le aparecen y le guían en su viaje. Y es Oria igual a las tres santas no sólo porque aquéllas fueron vírgenes, sino también porque todas fueron mártires. Por eso, además, el que los nombres que aparecen grabados en la silla que en el cielo espera a Oria (o en la vestidura —pues no está claro— de la joven que la

<sup>25</sup> Véanse Rotha Mary Clay, *The Hermits and Anchorites of England*, Londres, Methuen, 1914, Louis Gougaud, *Ermites et reclus*, Vienne, Abbaye Saint-Martin de Ligugé, 1928. Hemos utilizado en nuestros párrafos anteriores especialmente el libro de Gougaud.

guarda) sean precisamente de reclusos que mediante la mortificación y la penitencia domaron sus instintos: «Avié en ella nomnes de omnes de grant vida, / que servieron a Christo con voluntat complida; / pero de los reclusos fue la mayor partida / que domaron sus carnes a la mayor medida» (estr. 92).

El tema de la mortificación, por tanto, convirtiendo en mártir a la reclusa, haciendo a ésta virgen y dueña de sí misma, se encarga —determinando los méritos de Oria— de introducirla en el paraíso.

**Tema de la humildad.** El tema de la humildad, como ya notamos, comprende al iniciarse tres virtudes que sólo en la introducción se nombran y separan (además de la humildad, la caridad y la paciencia); después, en la virtud primera aparecen implicadas las dos últimas, situación que se mantiene a lo largo de la obra. También en la introducción se fija el propósito del tema: el de trascendentalizar de tal forma a la reclusa que se la convierta en modelo de los otros, en guía y en consuelo de los que viven junto a ella («Era esta reclusa vaso de caridat, / templo de paciencia e de humilidat; / non amava oír vierbos de vanidat, / luz era e confuerto de la su vezindat,» estr. 22). Se presenta a Oria como a esposa de Cristo: amante de su esposo, esperando pacientemente el premio, sin vanagloria de su título. Se siguen los consejos de los Santos Padres que veían en la soberbia el mayor peligro que a la virginidad amenazaba. Quizá se deben precisar ahora nuestras afirmaciones.

El pecado de la soberbia fue considerado en Occidente —a partir de San Agustín sobre todo— el primero entre los capitales y además su raíz y su principio. Eso es así porque San Agustín —que interpreta literalmente el Génesis— concibe la soberbia, apartándose de los pensadores orientales, como el pecado que Adán y Eva cometieron. Es cierto, dice San Agustín, que el pecado de Adán y Eva fue un pecado de desobediencia y que consistió en comer de la manzana; pero para que éste fuera posible se necesitaba primero otro que rompiendo la perfección con que el hombre había sido revestido viciara para siempre la humana naturaleza: «Comenzaron, sin embargo, a ser malos en lo oculto para

arrojarse luego a una clara desobediencia; pues no hubieran llegado a la mala obra si la mala voluntad no se hubiera dado primero. Pero, ¿cuál hubiera podido ser el principio de la mala voluntad sino la soberbia, puesto que *la soberbia es el principio de todos los pecados*? ¿Y qué es la soberbia, sino un apetito de encumbramiento perverso?»<sup>26</sup>. El primer pecado de Adán y Eva no fue, pues, el comer de la manzana, sino el deseo de perverso encumbramiento que precedió a este acto. Un encumbramiento que consiste en separarse la criatura del Criador al que debe estar unida, y convertirse de algún modo en principio de sí misma<sup>27</sup>. Es ese deseo de encumbramiento el que pervirtió la humana naturaleza: «El hombre, pues, inclinado hacia sí mismo, vino a ser menos de lo que era antes, menos de lo que era cuando estaba unido a aquel que es de una manera suma»<sup>28</sup>. Y el hombre, entonces, castigado por su culpa, se convirtió en un ser carnal, condenado a la muerte como resultado —a la muerte del cuerpo e incluso a la del alma si la misericordia divina no le socorriera—: «Y siguió una justa condenación [...] por la que el hombre vino a ser carnal aun en la mente: él, que guardando lo mandado, había de llegar a ser, aun en la carne, espiritual. [...] Muerto el espíritu de manera voluntaria, tendría que morir el cuerpo de manera involuntaria; desertor de la vida eterna, quedaba condenado a una también eterna muerte si la gracia no le liberara»<sup>29</sup>. De ese modo, el pecado original determinó el destino humano para siempre, y la divi-

<sup>26</sup> «In occulto autem mali esse coeperunt, ut in apertam inobedientiam laberentur. Non enim ad malum opus perveniretur, nisi praecessisset mala voluntas. Porro malae voluntatis initium quod potuit esse nisi superbia? “Initium” enim “omnis peccati superbia est”. Quid est autem superbia, nisi perversae celsitudinis appetitus?» *La ciudad de Dios, en Obras de San Agustín*, XVI-XVII, Madrid, BAC, 1958, p. 955.

<sup>27</sup> «Perversa enim celsitudo est, deserto eo cui debet animus inhaerere principio, sibi quodammodo fieri atque esse principium», *ibid.*, p. 955.

<sup>28</sup> «Sed ut inclinatus ad se ipsum minus esset, quam erat, cum ei qui summe est inhaerebat», *ibid.*, p. 956.

<sup>29</sup> «Iusta damnatio subsecuta est, talisque damnatio, ut homo qui custodiendo mandatum futurus fuerat etiam carne spiritualis, fieret etiam mente carnalis. [...] Mortuus spiritu volens, et corpore moriturus invitus: desertor aeternae vitae, etiam aeterna, nisi gratia liberaret, morte damnatus», *ibid.*, pp. 959-960.

na providencia tuvo que intervenir para variar ese destino. De ahí que Dios se hiciera hombre y que muriera por los hombres. Pero ese hacerse hombre y morir por los hombres es algo más que la salvación de éstos; es una acción que, por oponerse esencialmente a la soberbia, restablece en su ser primero la naturaleza humana: «Es para curar la causa de todas las enfermedades —esto es la soberbia— por lo que bajó y se hizo humilde el hijo de Dios»<sup>30</sup>. La encarnación y la muerte de Cristo, por lo tanto, son actos de profunda humildad y a la vez lección de salvación que puede aprovechar a los pecadores: «Es muy útil para nosotros creer y recordar firmemente que la humildad, por la que Dios nació de mujer y por la que fue conducido a la muerte, es medicina principalísima por la que se cura el tumor de nuestra soberbia y alto sacramento que rompe las cadenas del pecado»<sup>31</sup>.

De esa manera, pues, así como la soberbia aparece como el mayor de los pecados, la raíz de todos ellos, la fuente de los males y el impedimento para que el hombre sobreviva, aparece la humildad ahora como la mayor de las virtudes, la raíz de todas ellas, la fuente de los bienes y el único recurso que puede servir de fundamento a la humana pervivencia: «El hombre no hubiera perecido si no se hubiera hinchado por la soberbia; pues, según afirma la Escritura, *la soberbia es el comienzo de todos los pecados* (Eccl. 10. 15). Contra el comienzo de los pecados fue necesario el comienzo de la justicia. ¿Si la soberbia es, pues, el comienzo de todos los pecados, dónde sanaríamos el tumor de la soberbia si Dios no se hubiese dignado hacerse humilde?»<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> «Ut ergo causa omnium morborum curaretur, id est, superbia, descendit et humilis factus est Filius Dei», *Tratados sobre el Evangelio de San Juan*, en *op. cit.*, XIII (1968), p. 567.

<sup>31</sup> «Hoc enim nobis prodest credere, et firmum atque inconcussum corde retinere, humilitatem qua natus est Deus ex femina et a mortalibus per tantas contumelias perductus ad mortem, summum esse medicamentum quo superbiae nostrae sanaretur tumor, et altum sacramentum quo peccati vinculum solveretur», *Tratado sobre la Santísima Trinidad*, en *op. cit.*, V (1968), p. 417.

<sup>32</sup> «Non enim perisset homo, nisi superbia tumuisset, “Initium” enim, sicut Scriptura dicit, “omnis peccati, superbia” (Eccli. 10, 15). Contra initium peccati, initium iustitiae necessarium fuit. Si ergo initium omnis peccati superbia; unde sanaretur tumor superbiae, nisi Deus dignatus esset humilis fieri?» *Homilias (Sermo 123)*, en *op. cit.*, X (1965), p. 504.

No es de extrañar, por eso, que la humildad se exija a la esposa de Cristo. Puesto que su título es tan alto, es fácil comprender que la soberbia le persiga; y puesto que es ésta el peor de los pecados, el muro que separa al Creador de las criaturas, es fácil comprender también que se avise a la virgen del peligro que para ella supone la soberbia. La esposa debe seguir los pasos del esposo, y como la humildad es una de las virtudes características de Cristo, debe identificarse con la humildad imitando a Cristo, y, colaborando en la función de éste, puede borrar en sí el estigma de la culpa y aproximarse de algún modo a la perfección primera. «Nada es más querido a Dios que la humildad», dice Tertuliano, «nada más acepto que la modestia, nada más odioso que la vanagloria. [...] Puesto que te desposaste con Cristo [...] camina de acuerdo con la voluntad de tu esposo»<sup>33</sup>. Y recomienda San Atanasio: «Que te guardes de todo el mal de la soberbia y de la jactancia y vivas humilde según el suave ejemplo de Cristo»<sup>34</sup>. Y recuerda San Leandro: «Sé humilde según el ejemplo de tu esposo, quien, permaneciendo igual al Padre, *se humilló hasta la muerte tomando cuerpo humano*»<sup>35</sup>.

De ahí que la humildad se recomiende siempre, que se defina como virtud sin la cual la virginidad no puede mantenerse. San Agustín, por supuesto, es el que al hablar de la virginidad más la requiere, hasta el punto de parecer, como señala él mismo, que abandona la virginidad para tratar de ella: «Al llegar aquí dirá alguno: *Esto ya no es escribir sobre la virginidad, sino sobre la humildad*»<sup>36</sup>. Y es que San Agustín —tal es la importancia que a

<sup>33</sup> «Nihil est illi [Deo] charius humilitate, nihil acceptius modestia, nihil perosius gloria. [...] Nupsisti enim Christo [...] incede secundum sponsi tui voluntatem, *De Virginitibus Velandis*, en Migne, *Patrologia Latina*, II, col. 960.

<sup>34</sup> «Ut omnis superbiae ac jactantiae malum caveas, et humilis ac mitis Christi vivas exemplo», *Exhortatio ad Sponsam Christi*, en Migne, *Patrologia Latina*, CIII, col. 676.

<sup>35</sup> «Esto humilis ad normam sponsi tui, qui permanens aequalis Patri, “humiliauit se usque ad nostrum obitum, corporis humani formam suscipiens”», p. 49.

<sup>36</sup> «Hic dicet aliquis: “Non esto hoc iam de virginitate, sed de humilitate scribere”», *De Sancta Virginitate*, en *op. cit.*, XII (1954), p. 218.

esta última virtud concede— coloca a veces la humildad sobre la virginidad, de forma que es aquélla y no ésta la que determina en ocasiones la santidad del individuo: «Seguirán al cordero más fácilmente [...] que las vírgenes soberbias, las casadas humildes»<sup>37</sup>. Es natural, por eso, que San Agustín, magnificando las cualidades de la esposa, relacione, como relaciona la *Vida de Santa Oria*, la humildad con la caridad: «Si amáis [vírgenes de Dios], venid humildemente al humilde y no os separéis de él para que no caigáis»<sup>38</sup>; y añade: «Aunque sea superflua nuestra preocupación de que falte la humildad donde arde la caridad»<sup>39</sup>. Y también en San Agustín, como en la *Vida de Santa Oria*, se traba fuertemente la caridad con la paciencia: «Por lo tanto la paciencia de los justos viene de aquel por quien la caridad en ellos se difunde»<sup>40</sup>. Es decir, se relacionan en San Agustín las tres virtudes que en la *Vida* constituyen el segundo tema: «Era esta reclusa vaso de caridad, / templo de paciencia e de humildad» (estr. 22).

Las dos metáforas, como ya dijimos, convirtiendo a Oria en vaso y templo, vinculan las tres virtudes que vimos en San Agustín relacionadas. Adquieren éstas una función tectónica, pues constituyendo y desarrollando un solo tema, ayudan a disponer y a soportar la arquitectura del conjunto. De acuerdo con el plan sobre el que el poema se levanta, se desarrolla el tema en tres momentos: en la visión primera, en la visión segunda y al concluir la obra. En la visión primera la melodía de la humildad se oye a menudo; es con todo en la visión segunda en donde llega al clímax. No aparece, en cambio, en la visión tercera —o está apenas implicado—. Al terminar la obra se oye, como las otras melodías, levemente; es decir, como ocurre en la introducción —con

<sup>37</sup> «Facilius sequuntur Agnum [...] coniugati humiles quam superbientes virgines», *ibid.*, p. 220.

<sup>38</sup> «Humiliter ad humilem venite [virgines Dei], si amatis, et ne discedatis ab illo, ne cadatis», *ibid.*, p. 220.

<sup>39</sup> «Quanquam superflua sit sollicitudo, ne ubi fervet charitas, desit humilitas», *ibid.*, p. 222.

<sup>40</sup> «Proinde ab illo est patientia iustorum, per quem diffunditur charitas eorum», *De patientia*, en *op. cit.*, XII, p., 454.

la que el final está en correspondencia—: en la introducción se inician los tres temas, en el desenlace se terminan.

La melodía de la humildad, en efecto, abre la narración de la visión primera. Cuando las tres vírgenes invitan a la reclusa, responde ésta con las palabras del centurión del evangelio («Yo non sería digna de veer tan grant gloria», estr. 35); con las palabras que servían tradicionalmente para expresar la humildad y para señalar a los humildes («Llamándose indigno», dice San Agustín del centurión, «se hizo digno, no sólo de que Cristo entrara en su morada, sino también de que entrara en su corazón»<sup>41</sup>). De esa manera se consigue realizar dos objetivos. Aparece Oria, primero, como encarnación de la humildad; aparece luego como compañera de las otras vírgenes. Oria, en cuanto encarnación de la humildad, revela lo que la santidad que se le atribuye significa: la humildad, como dijo San Bernardo, se opone al principio que había pervertido a la humana naturaleza: «Lucha la humildad contra la que es enemiga de toda gracia y comienzo de todo pecado —la soberbia— y aleja de sí y de las otras virtudes su altanera tiranía»<sup>42</sup>. La humildad es, por lo tanto, camino que lleva a Dios como alegóricamente dice la visión de Santa Oria. Por otra parte, en cuanto compañera de las vírgenes, demuestra Oria que la humildad y la virginidad se identifican. De ahí que sea éste un motivo que a lo largo de la visión no se abandona («Entraron por el Cielo que avierto estava, / alegróse con ellas la cort que y morava [...] / por essa serraniella menos non se preciava», estr. 51); motivo que se entiende sobre todo cuando reciben a la reclusa los coros virginales: «Embargada fue Oria con el recibimiento, / ca tenié que non era de tal merecimiento» (estr. 65). Es decir, lo que el episodio expresa es lo que los Santos Padres repitieron muchas veces y lo que muy bien resume San

<sup>41</sup> «Dicendo se indignum, praestitit dignum; non in cuius parietes, sed in cuius cor Christus intraret», *Homilias (Sermo 62)*, en *op. cit.*, p. 118.

<sup>42</sup> «Inimicam omnis gratiae, omnisque initium peccati debellat superbiam, et tam a se quam a caeteris virtutibus superbam illius propulsat tyrannidem», *De moribus et officio episcoporum tractatus*, en Migne, *Patrologia Latina*, CLXXXII, col. 821.

Bernardo: «La humildad es la virtud por excelencia de la virgen»<sup>43</sup>.

Es que el tema no sólo sirve para sostener la visión primera, sino que explica además, como los otros, la razón de los méritos de Oria. El premio se subordina —como vimos en el tema precedente— a la mortificación, a la virginidad, al esfuerzo, en suma. Sin embargo, como dijo San Agustín innumerables veces, sin el socorro de la gracia no podrían realizarse las obras meritorias. Las vírgenes lo afirman en la visión de la reclusa: «Esto por nuestro mérito nos no lo ganariemos, / esto en que sedemos nos no lo merecemos, / mas el nuestro Esposo, a qui voto fizemos, / fizonos esta gracia porque bien lo quisiermos» (estr. 68). La conciencia de un hecho así es importante porque, provocando la humildad, determina hasta cierto punto la ayuda de la gracia. También San Bernardo ha precisado esta idea: «Dios da su gracia a los humildes»<sup>44</sup>. En la visión de Oria la voz del mismo Cristo lo confirma:

Sennor —dixo [Oria]— e Padre, peroque non te veo  
de ganar la tu gracia siempre ovi deseo. [...]  
Los Cielos son muy altos, yo peccadriz mezquina [...]  
non trobaré en sieglo sennora nin madrina. [...]  
Dixo'l aún de cabo la voz del Criador:  
Oria, del poco mérito non ayas baticor [...]  
Que los Cielos son altos, enfiesta la subida,  
yo te los faré planos, la mi fija querida (estrs. 103-106)

Con la humildad —como había comenzado— termina la visión primera; es decir, explicando cómo la grandeza de Oria consiste en no dejarse ensoberbecer por su grandeza: «Por estas visiones la reclusa don Oria / non dio en sí entrada a nulla vanagloria» (estr. 111). Todo ello de acuerdo con la tradición patristica: «Cuanto más tiene [la virgen] en sí misma de qué agradarse [dice

<sup>43</sup> «Humilitas est summa virtus virginis», *Liber de modo bene vivendi* (atribuido a San Bernardo), en Migne, *Patrologia Latina*, CLXXXIV, col. 1.260.

<sup>44</sup> «Quoniam humilibus Deus dat gratiam (Jac. iv, 6)», *De moribus et officio episcoporum tractatus*, en *op. cit.*, col. 821.



San Agustín] más temo que, agradándose, desagrede a aquel *que rechaza a los soberbios y que a los humildes da gracia*<sup>45</sup>.

El clímax tiene lugar entonces. Así como la visión primera, apoyándose en el motivo del centurión, presenta a la reclusa como humilde esencialmente, la visión segunda presenta el premio, el ensalzamiento de la santa, apoyándose en la promesa evangélica de «el que se humilla será ensalzado», que también para recomendar la humildad se utilizaba con frecuencia. Dice San Bernardo, por ejemplo: «Desciende para ascender, humíllate para que seas ensalzada [...] que quien se ensalza será humillado y quien se humilla será ensalzado»<sup>46</sup>. Es María la que se encarga de ensalzar a su devota. El ensalzamiento ocurre al invertirse el sentido de los objetos que Oria utiliza para humillarse: el camastro de la penitente se trueca en un lecho precioso en el que se ve honrada por los coros virginales. La glorificación culmina con el abrazo de María a la humilde reclusa; abrazo que la eleva a la posición más alta; es decir, hasta la reina de las vírgenes, hasta la madre de los humildes:

Dixiéronli a Oria: Tú que yazes sonnosa,  
levántate, recibi a la Virgo gloriosa. [...]

Recudiólis la freyra con grant humilidat:  
si a ella ploguiesse por la su piadat [...]  
cadría a sus pieder de buena volúntat. [...]

La Madre benedicta, de los Cielos Sennora [...]  
non lo puso por plazo nin sola una hora,  
fue luego a abraçarla a Oria la serora (estr. 120-121 y 123)

Acaba la melodía en el desenlace, cuando el poema se concluye. Muere Oria y sus restos se colocan en una pobre sepultura («Como meresció ella non de tal apostura,» estr. 181). Humilde,

<sup>45</sup> «Quo magis inest unde sibi placeat, eo magis vereor ne sibi placendo illi displiceat, qui “superbis resistit, humilibus autem dat gratiam”», *De sancta virginitate*, en *op. cit.*, p. 190.

<sup>46</sup> «Descende ut ascendas, humiliare ut exalteris [...] quia qui se exaltat, humiliabitur; et qui se humiliat, exaltabitur (Matth. xxiii, 12; Luc. xiv, 11 et xviii, 14)», *Liber de modo bene vivendi*, en *op. cit.*, col. 1.260.

como en vida, reposa tras la muerte. Sin embargo, y es eso lo que el desenlace enseña entonces, no es la tumba la que honra los despojos, sino los despojos a la tumba. Y así los restos de la humilde penitente aparecen como objeto de adoración, convirtiendo en relicario el monasterio de San Millán de Suso.

El tema de la humildad, por lo tanto, trascendentalizando las virtudes de la reclusa hace de ésta modelo y abogada de las otras vírgenes.

**Tema de la oración.** La oración también aparece en el poema como actividad fundamental de Santa Oria. Coincide así la *Vida* con las doctrinas que sobre la oración habían pronunciado los padres de Oriente y de Occidente y además los padres del desierto: la oración es la actividad esencial del monje, y debe ser continua, como San Pablo había advertido a los tesalonicenses: «Sine intermissione orate» (I, 5, 17). De ahí que Casiano definiera el fin del monje como la oración precisamente: «El fin del monje [...] consiste en una oración perfecta»<sup>47</sup>, en una oración que sin interrupción debe ejercerse («Exercere sine intermissione»). Los monjes del desierto, por eso, se preocuparon de las fórmulas oracionales, del carácter de la plegaria, de las invocaciones y de las jaculatorias, de la hora de la oración y de la postura del orante. Todo ello ha sido estudiado por Colombas<sup>48</sup>. Además, la lectura de los libros sagrados y la oración en sus diferentes manifestaciones —recitación de plegarias y de salmos, meditación, entonación de himnos— se consideraban como una conversación con Dios, como un diálogo. Por eso la vida del monje se regulaba para que alternaran en ella la oración y la lectura. Es decir, para que hablara el monje con Dios y para que Dios hablara con el monje. San Jerónimo recoge la idea cuando advierte a Eustoquia: «Rezas, hablas con tu esposo; lees, él habla contigo». Y San Leandro recomienda a su hermana Florentina: «Que sea en ti asidua la lectura y la oración continua. Distribuye tu tiempo y

<sup>47</sup> «Finem monachi [...] in orationis consummatione consistere», *Collationes*, en Migne, *Patrologia Latina*, XLIX, col. 779.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, en nota 21.

tu trabajo de tal forma que puedas rezar después de tu lectura y leer después de tus plegarias»<sup>49</sup>.

Así sucede en la *Vida de Santa Oria*. La oración aparece como el ejercicio de las vírgenes; recuérdese, por ejemplo, a éstas cuando salen en el cielo al encuentro de la emparedada: «Issieron recibirla con responsos doblados» (estr. 64). Por eso la oración se presenta también como el ejercicio de Oria. Así lo señalan las palabras con que Cristo despide a la reclusa al terminar la visión primera: «Torna a tu casiella, reza tu matinada» (estr. 107). Lo señala también la estrofa 112 al explicar las actividades de Oria: «Martiriava las carnes dándolis grant lazerio, / cumplíe días e noches todo su ministerio, / ieiunios e vigiliias e rezar el salterio». Lo señala María, añadiendo que es la oración el ejercicio constante de la santa: «Preguntóla [Oria] si era ella santa María; / Non ayas nulla dubda —dixo'l— fijuela mía, / yo só la que tú ruegas de noche e de día» (estr. 124). Esa oración que acompaña en vida a la reclusa, la acompaña también a la hora de la muerte: «Yaziendo la enferma en tal tribulaci3n, / maguera entre dientes fazié su oraci3n» (estr. 138).

La oración, pues, aparece en el poema —y de acuerdo con una larga tradición— como actividad fundamental en la vida de la virgen. Sin embargo, a diferencia de la mortificación —que relacionaba a ésta con sí misma—, la oración la relaciona con Cristo, poniendo en contacto, de ese modo, al esposo con la esposa. Porque la virgen, que necesitaba sujetarse a todo tipo de martirios para hacerse digna del esposo, debe amar a éste. Y la oración es amor; de acuerdo, también, con una tradición muy larga. De ahí las palabras con que San Jerónimo se dirigía a Eustoquia; palabras que poco antes comenzamos a citar y que ahora acabaremos: «Rezas, hablas con tu esposo; lees, él habla contigo. Y cuando el sueño te oprimese entrará su mano por las grietas de

<sup>49</sup> «Lectio tibi sit adsidua iugisque oratio. Diuidantur tibi tempora et officia ut, postquam legeris, ores et, postquam oraueris, legas», p. 53.

tu cuarto y tocará tu vientre, y te levantarás temblando y diciendo: *Herida estoy de amor*»<sup>50</sup>.

De ahí que la oración, en cuanto amor, sea el medio de comunicar con el amado, de entrar en contacto con él en este mundo. De ahí también que el poema, así como encargaba a la mortificación llevar a Oria al cielo tras la muerte, encargue a la oración llevarla al cielo en esta vida. Y el autor, para que el tema de la oración realice la función que le encomienda, lo convierte en la motivación de las visiones: «Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones, / que li mostró en Cielo tan grandes visiones (estr. 24). De esa forma cobra el tema una función segunda, muy importante en lo que a la elaboración del poema se refiere: al compás que se va desarrollando van apareciendo las visiones; las cuales constituyen la arquitectura, el cuerpo de la obra, como antes hemos afirmado y como han afirmado muchos críticos<sup>51</sup>.

Por otra parte, la oración, al convertirse en el elemento mediante el cual comunican los esposos y en la motivación de las visiones, confiere a éstas un peculiar carácter. No se trata tan sólo de contemplar escenas celestiales, sino también de una contemplación que relaciona con Cristo a Santa Oria. Se trata de una contemplación mística incipiente; incipiente, porque lo místico se limita a la tradición que respalda las visiones. Es que Berceo no se distingue por una sensibilidad mística —y al parecer tampoco el autor antiguo—, sino por un deseo de particularizar las abstracciones, de humanizar personajes y experiencias. Recordemos tan sólo, pues no es el momento de extenderse en ello, la presentación de María en los *Milagros de Nuestra Señora*, el empeño y

<sup>50</sup> «Oras: loqueris ad sponsum; legis: ille tibi loquitur et, cum te somnus oppresserit, ueniet post parietem et mittet manum suam per foramen et tanget uentrem tuum, et tremefacta consurges et dices: “uulnerata caritatis ego sum”», p. 183.

<sup>51</sup> Punto éste importante para diferenciar la *Vida de Santa Oria* de las otras *vidas* de Berceo. Nicasio Salvador Miguel, por ejemplo, se apoya en esa diferencia para definir el carácter esencial del libro («Mester de clerecía», en *Historia de la literatura española*, I, Madrid, Guadiana, 1974, pp. 140-141); Domingo Ynduráin, por su parte, aprovecha la misma diferencia para indicar lo que de original en la literatura española tiene la obra de Berceo («Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra», *Berceo*, 90 [1976], p. 35).

el éxito de transformarla en madre, la necesidad de dibujarla no como la *Gloriosa* del Románico —aunque todavía Berceo así la nombre—, sino como la *piadosa vecina* cuyo amor y cuya piedad garantizan en el Gótico su ayuda y su socorro.

Que la oración y la contemplación se identifican era conocido desde antiguo. Casiano, por ejemplo, las vincula con terminología semejante a la que se utiliza en el poema de Santa Oria: «Que la mente se vea tan libre del peso de la carne que pueda remontarse cada día al mundo espiritual, hasta que toda su actividad y todos los deseos de su corazón se conviertan en una oración única y continua»<sup>52</sup>.

Es natural, por lo tanto, que las doctrinas que ahora nos ocupan nos lleven, como nos llevaron antes las referentes a la mortificación, a la contraposición entre vida activa y vida contemplativa. Es natural también, pues en ambos casos se coloca sobre la primera la segunda, que aparezca el monje —como antes los reclusos— ejemplarizando la vida contemplativa, llegando —como María opuesta a Marta— a la comunicación divina mediante la oración y a través de las visiones. Esta contraposición aparece ya en la *Historia monachorum in Aegypto* para recomendar la oración y la contemplación precisamente: «Hijos, buscad el silencio, ejercitándoos sin cesar en la contemplación, para que en vuestras plegarias guardéis puro vuestro espíritu. Sin duda tiene también mérito el asceta que se ejercita continuamente en el mundo y se aplica a las buenas obras [...] con todo, es mejor y mayor el contemplativo que cambió la actividad por el conocimiento. [...] Después de olvidarse y de renunciar a sí mismo, persigue las cosas del cielo»<sup>53</sup>. Y es que la oración penetra los cielos como asegura San Bernardo repitiendo versículos del Eclesiástico: «Oratio iusti penetrat caelos» (véase la nota 56). Pueden, por

<sup>52</sup> «Ut eo usque extenuata mens ab omni situ carnali ad spiritalia quotidie sublimetur, donec omnis ejus conversatio, omnis volutatio cordis, una et jugis efficiatur oratio», *Collationes*, en *op. cit.*, col. 828.

<sup>53</sup> Edición crítica del texto griego y traducción al francés de André-Jean Festugière, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1971, pp. 26-27.

eso, los que a la oración se dedican horadar las murallas celestiales y con la ayuda de los bienaventurados a los que se invoca recorrer el paraíso: «Puede, así, cada uno de nosotros, incluso durante esta vida mortal, horadar en el lugar que quiera esa muralla celeste. Y puede hacerlo o visitando a los patriarcas o saludando a los profetas o mezclándose al grupo de los apóstoles o introduciéndose en los coros de los mártires. Puede hacerlo también, si a ello le inclina su devoción, recorriendo jubilosamente las mansiones de las bienaventuradas virtudes: desde los más altos serafines y querubines hasta los más pequeños de los ángeles»<sup>54</sup>. Eso es, pues, lo que hace Santa Oria en la visión primera; en la visión que, como hemos explicado, se construye con materiales procedentes de San Leandro y de San Jerónimo y quizá, diríamos ahora, también de San Bernardo.

Es decir, porque la oración se había identificado con la contemplación tradicionalmente, puede convertirla la *Vida de Santa Oria* en motivación de las visiones. Las visiones de la santa, por otra parte, son como aquellas a las que alude en nuestra cita San Bernardo: contemplación de escenas celestiales. Conservan esas visiones, a pesar de todo, y aunque sea de manera muy desdibujada, su función originaria: sirven para relacionar de alguna forma a Oria con Cristo, con su esposo; o mejor, con el que debe ser su esposo después de que su muerte haya ocurrido. Porque en Berceo, esa unión, que es importante en cuanto define y testimonia el carácter de la santa —«Sponsa Christi»—, no debe ocurrir en esta vida, sino en la vida futura, en la vida perdurable. Así pues, desaparecen del poema las pretensiones místicas. Es que para Berceo, ajeno, como apuntamos, a todo misticismo, la unión entre la esposa y el esposo significa únicamente el premio de un trabajo: un premio y un trabajo importantísimos, puesto que representan el eje central de la conducta y de las motivacio-

<sup>54</sup> «Licebit itaque unicuique nostrum, etiam hoc tempore nostrae mortalitatis, cavare sibi, quacumque parte volet supernae maceriae: nunc quidem Patriarchas revisere, nunc vero salutare Prophetas, nunc senatui etiam misceri Apostolorum, nunc Martyrum inseri choris; sed et beatarum Virtutum status et mansiones, a minimo angelo usque ad Cherubim et Seraphim, tota mentis alacritate percurrendo lustrare, prout quemque sua devotio feret», *Sermones super Cantica Canticorum (Sermo 62)*, II, Roma, Editiones Cistercienses, 1958, p. 155.

nes de la santa; presentes, por eso, desde el comienzo de la historia. Es paradójico lo que sucede: Oria, la María contemplativa de la tradición monástica, se trueca en cierto modo en la Marta activa que representa el ascetismo: ascetismo opuesto a misticismo como en la *Historia monachorum* vimos antes. Lo cual es natural; al fin y al cabo, lo que interesa en el poema es el premio que consigue una vida de mortificación y de ascetismo. De ahí precisamente el que Oria no pueda contemplar a Cristo en sus visiones («Udió fagnar a Christo en essi buen conviento; / mas non podió verlo a todo su talento, / ca bien lieve non era de tal merecimiento», estr. 88). De ahí también que la silla que en el cielo se reserva a la reclusa y que se explica en el texto como el premio que ha de ganar con su trabajo (estr. 96) se transforme en el tálamo en el que un día, tras la muerte, debe unirse con su esposo. Tálamo más interesante para ella, nos parece, por lo que tiene de premio que por lo que tiene de unión con Cristo: «Si como tú me dizes —díxoli santa Oria— / a mí es prometida esta tamanna gloria, / luego en esti tálamo querría seer novia. [...] // Recudióli la otra como bien razonada: / Non puede seer esso, Oria, esta vegada [...] / fasta que sea toda tu vida acabada» (estr. 97-98).

La oración, pues, en cuanto representa una actividad esencial de Oria y en cuanto sirve para relacionar con Cristo a la reclusa, se convierte en tema que sustenta la arquitectura del conjunto. Su melodía, en efecto, se escucha fuertemente en las estrofas primeras de la obra, en donde se entrelazan tres motivos que descubren alguno de sus aspectos principales y que aseguran el ejercicio de su función tectónica. Es decir, la melodía explica en qué consiste la actividad oracional de la reclusa («Siempre rezava psalmos e fazié oración», estr. 23); revela el poder de la plegaria de acuerdo con las afirmaciones de San Bernardo que citamos antes («Foradava los cielos la su devoción», estr. 23); y supedita a la oración la próxima aparición de las visiones («Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones / que li mostró en Cielo tan grandes visiones», estr. 24). De ahí que resuene el tema al principio de cada uno de los núcleos motivando e introduciendo la visión correspondiente. Se nos dice en la visión primera: «Tercera noche era después de Navitat, / de Santa Eugenia era festividat.

[...] // Después de las matinas, leída la lección [...] / vido en poca d' hora una grant visión» (estrs. 25-26). Se nos advierte en la segunda: «Tercera noche ante del mártir Saturnino [...] / vínoli una gracia, mejor nunca li vino. [...] // Serié la meatat de la noche passada, / avié mucho velado, Oria era cansada» (estrs. 116-117). Se introduce así la visión tercera: «En cuita yazié Oria entro en su casiella, / sedié un grant convento de fuera de la ciella, / rezando su salterio cascuno en su siella. [...] // Traspúsose un poco ca era quebrantada, / fue a mont Oliveti en visión levada» (estrs. 137 y 139).

Y en las tres visiones —aunque de distinta manera y en proporción distinta— adquiere el tema un especial sentido. En la visión primera es donde éste más se expande y desarrolla. Comienza por establecer la importancia de la oración, su fuerza trascendente. Aprovecha para ello el motivo de San Bernardo que en la introducción se utilizaba: el de que la oración horada el cielo. Se acude para hacerlo a la alegoría del prado y la columna: frente a ese prado, cuando Oria y las tres vírgenes descansan, el cielo se ilumina a través de unas «ventanas horadadas» («Estando en el árbol estas duennas contadas, / sus palombas en manos, alegres e pagadas, / vidieron en el cielo finiestras foradadas, / lumnes isién por ellas, adur serién contadas,» estr. 46). Aparecen después tres ángeles que transportan al cielo a las tres vírgenes y con ellas a Oria que las sigue: «Issieron tres personas por essas averturas, / cosas eran angélicas con blancas vestiduras. [...] // Prisieron estas vírgines estos santos varones [...] / metiéronlas más altas, en otras regiones. [...] // Don Oria la reclusa de Dios mucho amada [...] / subió en pos las otras a essa grant posada» (estrs. 47-49). Se trata, por supuesto, del motivo que la introducción tomó de San Bernardo, pero ampliado lo suficiente para dar sentido a la oración y al episodio. San Bernardo habla también de la paloma y de las aberturas horadadas para interpretar la visita al cielo de manera semejante a como lo había hecho para Eustoquia San Jerónimo. Cobra esta visita, por otra parte, una función idéntica, pues anima a los que la practican con la evocación del premio. Dice San Bernardo: «No sólo en los agujeros de las pie-



dras encuentra refugio la paloma, sino también en los huecos de los muros»<sup>55</sup>. Los muros significan para San Bernardo «la congregación de los santos»; puede, por eso, añadir en seguida: «Porque aquella sagrada muralla cede al deseo del alma [...] cede a la pura contemplación, cede a la oración repetida, pues *la oración del justo penetra los cielos* [...] Es que hay cielos santos, vivos y racionales que cantan la gloria de Dios, que se inclinan gustosamente hacia nosotros cuando se lo pedimos y que, escuchando nuestras peticiones, nos reciben en su corazón cada vez que les llamamos con intención recta»<sup>56</sup>.

Estos cielos, pues, que la oración horada; estos ángeles y bienaventurados que descienden a ayudar a subir a las alturas a los que ruegan, son los mismos que descienden a la celda de la reclusa y los que la guían en su viaje; un viaje, recuérdese, que garantiza, por lo que en él debe descubrirse, que ha de ser glorioso el final definitivo. Tal es el poder de la plegaria: «Tú mucho te deleytas en las nuestras pasiones, / de amor e de grado leyes nuestras razones; / queremos que entiendas entre las visiones / cuál gloria recibimos e cuáles galardones» (estr. 54). No es de extrañar, por eso, que la silla que representa en el paraíso el galardón de Oria se vincule estrechamente a la plegaria. Ella simboliza la oración de la virgen antes y después del triunfo; antes, en cuanto que con la oración debe conseguirse; después, en cuanto que la oración será el oficio de la virgen en la vida perdurable<sup>57</sup>.

Otro tanto sucede en la visión segunda; es decir, cuando María se aparece a la emparedada. Podría definirse la visión —obsérvese que es muy breve ahora: veintitrés estrofas— como

<sup>55</sup> «Non tantum in foraminibus petrae tutum reperit columba refugium: reperit et in cavernis maceriae», *ibid.*, p. 154.

<sup>56</sup> «Cedit nempe [...] pia maceries desiderio animae, cedit purae contemplationi, cedit crebrae orationi. Denique “oratio iusti penetrat caelos” [...] sed sunt caeli sancti, vivi, rationabiles, qui enarrant gloriam Dei, qui favorabili quadam pietate nostris se votis libenter inclinant, et sinuatis ad tactum nostrae devotionis affectibus in sua nos recipiunt viscera, quoties digna ad eos intentione pulsamus», *ibid.*, p. 155.

<sup>57</sup> Véase el interesante artículo de Paolo Cherchi «La “siella” de Oria», *Cultura Neolatina*, 33 (1973), pp. 208-216.

representación gráfica de la oración perfecta. Oria, que según María dedica constantemente a ella sus plegarias, lo que pretende conseguir entonces es la comunicación con la Gloriosa: «Si a ella ploguiesse por la su piadat [dice Oria de María] / que yo plegar podiesse a la su magestat, / cadría a sus piedes de buena voluntat» (estr. 121). Y la reclusa consigue su propósito: «La Madre benedicta, de los Cielos Sennora [...] / fue luego abraçarla a Oria la serora» (estr. 123). Es cierto que esa comunicación no tiene que ver con Cristo, sino con su Madre, con María; sin embargo, procura Berceo explicar la visión cuando comienza, y explica, al explicarla, las otras visiones de la obra. Visión, dice Berceo, significa comunicación con Dios precisamente. Eso es lo que consigue ahora y siempre Santa Oria: «En essi mes onzeno vido grant visión, / tan grande com las otras, las que escriptas son; / non se partié Dios d'ella en ninguna sazón / ca siempre tenié ella en Él su coraçón» (estr. 115).

La visión tercera, muy breve y mutilada —tan sólo cinco estrofas—, nos produce una impresión, sin embargo, parecida. Es transportada Oria al Monte de los Olivos; es decir, al lugar que simboliza la oración por excelencia, al lugar a donde Cristo acostumbraba retirarse, y al que se retiró para orar poco antes de su muerte; al lugar desde el que subió a los cielos para unirse para siempre con su Padre. La función de la visión es clara: a ese lugar de la oración se retira también antes de su muerte Santa Oria, y desde ese lugar ha de subir al cielo para unirse con Dios eternamente: «Traspúsose un poco ca era quebrantada, / fue a mont Oliveti en visión levada. [...] // Vido por essa sombra muchas gentes venir [...] / querién si fuesse tiempo al Cielo la sobir» (estrs. 139 y 142). Por eso la melodía de la oración se amplía cuando poco después se describe la muerte de la reclusa; es que ha llegado por fin la unión de los esposos, el momento tan ansiado del premio y del descanso: «Fue'l viniendo a Oria la hora postremera [...] / alçó la mano diestra de fermosa manera, / fizo cruz en su frunte, santiguó su mollera, // Alçó ambas las manos, juntólas en igual, / como qui riende gracias al Rei spirital [...] / rendió a Dios la alma, nunca más sintió mal» (estrs. 176-177).

El tema de la oración, por lo tanto, no sólo certifica la santidad de Oria, sino que explica también su reclusión y su aislamiento: su falta de interés —aparente al menos— por sus prójimos. Oria es una virgen, una esposa de Cristo y, como esposa, debe dedicarse al esposo por entero, debe olvidar —como María opuesta a Marta— todos los otros intereses. De ahí que no quepan en la vida de Oria ni circunstancias que la sitúen entre los otros hombres, ni milagros —mientras vive o tras su muerte— que la hagan estar pendiente de sus prójimos. Toda su atención, todo su penosísimo trabajo se reservan tan sólo para Cristo, como las reglas hagiográficas disponen y como el concepto de virgen dictamina.

Es a esa negación absoluta de sí misma y a esa entrega total y generosa a las que se atribuyen la grandeza de Oria. Y esa grandeza —que deriva del aislamiento, por lo tanto, y que justifica el aislamiento— sirve paradójicamente al autor —coronando su trabajo y satisfaciendo sus deseos— para poner a la reclusa en contacto con los hombres y para convertirla en intercesora de los que a ella se encomiendan. Así es cómo la invocación final —transcendentalización de la que se escucha en el principio (estr. 3)— presenta a Santa Oria, a Santa Oria ya glorificada y en compañía para siempre de su madre Amuña (en el paraíso y en el monasterio de San Millán de Suso): «Cuerpos son derechos que sean adorados, / ca suffrieron por Christo lazerios muy granados; / ellas fagan a Dios ruegos multiplicados / que nos salve las almas, perdone los peccados» (estr. 183).

Se ensalza así hasta el máximo a la humilde emparedada, se trueca en trascendente —mediante la oración— lo inmanente de su mortificada vida reclusa, se reviste a la esposa con todos los privilegios que sus responsabilidades merecen, de forma semejante a como había hecho San Leandro con su hermana Florentina: «si tú eres acepta a Dios, si tú te desposeses en casto matrimonio con Cristo, si tú te abrazares a Cristo con el abrazo del

perfume de la virginidad, ciertamente, recordando a tu pecador hermano, obtendrás para sus culpas el perdón que solicitarés»<sup>58</sup>.

La invocación con que termina la *Vida de Santa Oria* aparece, pues, como resultado del tratamiento de los temas y de la arquitectura del conjunto, como testimonio de la utilidad del ejercicio que propone San Jerónimo y que realiza la visión primera, como demostración de la eficacia de los consejos que el poema ofrece a sus lectores y en especial a las reclusas de la época.

<sup>58</sup> «Si tu accepta Deo es, si tu casto cubili cum Christo cubaueris, si tu Christi amplexibus fragrantissimo uirginitatis odore inhaeris, profecto peccatoris memor fratris, obtinebis pro reatu germani indulgentiam quam poposceris», p. 29.



# Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: Una adaptación de Valladares de Sotomayor

PAUL-J. GUINARD

*Universidad de París-Sorbonne (París-IV)*

No es el aspecto menos notable y curioso de las mentalidades en la España de Carlos III el interés por Inglaterra y lo inglés. Evidentemente, las relaciones entre ambos países, más a menudo tensas, cuando no bélicas, que pacíficas, influirían no poco en esa atención. Los recuerdos y las huellas de la Guerra de Sucesión —Menorca y Gibraltar arrebatadas—, la Guerra de los Siete Años y sus repercusiones coloniales, el conflicto de las Malvinas, la guerra de 1779 y sus efectos en la hacienda y la economía españolas, inmediatamente perceptibles incluso para las gentes más humildes, mantuvieron durante todo el siglo un ambiente, no diremos anglóphobo, pero sí de atento recelo y de curiosidad. No se olvide por otra parte que entre las fases de contienda armada existieron activas relaciones comerciales, causantes de la difusión en la Península, a partir de los puertos, de modas y objetos ingleses, especialmente en las industriosas provincias del Norte<sup>1</sup>. Claro que el modo de imaginarse lo británico variaría notablemente

<sup>1</sup> V. por ej. Julia M.<sup>a</sup> Echalens, «El mueble español en el siglo XVIII», *Archivo español de arte*, XXX, 1957, n.º 117. págs. 29-55.

de un grupo social a otro, fundándose en un conocimiento concreto y objetivo entre la gente ilustrada, y presentándose como mito entre la gente de pocas letras, y es notable el esfuerzo de información sobre Inglaterra, sus costumbres y sus instituciones patente en *La Estafeta de Londres*, publicada semanalmente en 1762, tal vez a sugerencia de las autoridades, por F. M. Nipho; aunque tal esfuerzo no produciría gran efecto, dada la débil difusión y el carácter efímero de semejantes publicaciones por aquellos años<sup>2</sup>. Y ya que acabamos de mencionar un modesto semanario, no podemos dejar de recordar que en la prensa es donde quizá han aparecido las señales más indiscutibles, aunque confidenciales, de la influencia de Inglaterra en la vida intelectual española; nos referimos a las traducciones y adaptaciones de semanarios de principios del siglo XVIII: *The Spectator*, *The Guardian* y otros. Se observará sin embargo que estas imitaciones, por ejemplo el magnífico *Pensador* de Clavijo y Fajardo (1762-1767), de ningún modo ofrecen a sus lectores una imagen de la sociedad inglesa contemporánea, ya que sus autores o adaptadores lo que hacen es una transposición del modelo inglés a la sociedad española; incluso los pasajes traducidos, relativamente frecuentes, se hispanizan; y si las formas inglesas (por ejemplo, las cartas al director de la publicación) tienen un papel relevante en la organización de los números, no se introducen en ellas temas ingleses. Y para valorar exactamente el conocimiento que de la lengua inglesa tendrían los publicistas, apuntemos que las más de las veces éstos traducen de traducciones al francés<sup>3</sup>. De todos modos, los plagios que se permiten demuestran que los originales eran conocidos de muy pocos. Ulteriormente, en los años 1780, el género de los «espectadores», entre los que descuella el notabilísimo

<sup>2</sup> *La Estafeta de Londres*, Madrid 1762, 22 números semanales de 32 págs. en 8.º; se reeditó en Madrid en 1786. Sobre este semanario, v. M. D. Sáiz, *Historia del periodismo en España I. Los orígenes. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, págs. 136-137.

<sup>3</sup> *Le Spectateur ou le Socrate moderne*, traducción de *The Spectator*; *Le Mentor*, traducción de *The Guardian*, y otras.

*Censor*<sup>4</sup>, aunque sigue fundado en la imitación de los ingleses, es ya autónomo y apenas recurre a traducciones vergonzantes<sup>5</sup>.

Todo lo anteriormente mencionado pertenece, pues, a un anglicismo de minorías, semi-clandestino, cuyos detentadores no tratan, salvo Nipho, de divulgarlo. Muy distinto es el caso de las traducciones de las grandes novelas de Richardson y otros: *Pamela*, *El deán de Killerine*, *Clarissa Harlowe*, *El caballero Grandison*, *Tom Jones*..., que medio siglo después de publicarse los originales, casi inmediatamente traducidos al francés o al italiano, hacen su aparición en España, en el último decenio del siglo, desde luego con la anuencia de la censura, anteriormente muy reacia a permitir semejantes obras de entretenimiento; cambio de actitud perceptible ya en los últimos años de Carlos III, al autorizarse, por ejemplo, el *Eusebio* de P. Montengón (ulteriormente condenado por la Inquisición) cuyo protagonista es educado en la América inglesa, y para colmo por unos cuáqueros dechado de todas las virtudes. Sin embargo, estas traducciones no manifiestan, en nuestra opinión, un proselitismo ni un afán didáctico; lo más probable es que fueran producto de una esperanza de lucro editorial, fundada en el enorme éxito de estas obras en otros países. Ahora bien, esta esperanza de una acogida favorable supone, claro está, un público interesado por lo inglés; y este público bien podría haberlo formado en gran parte el teatro.

En efecto, obras teatrales de tema inglés se representan en Madrid por los años de 1780. Decimos «de tema inglés», no «inglesas». Pues, aparte los dramas de Shakespeare, el *Hamlet* traducido más tarde por L. Fernández de Moratín y los traducidos de la versión francesa de Ducis<sup>6</sup>, y unos cuantos dramas y come-

<sup>4</sup> V. la *Antología* de este semanario editada por E. García Pandavenes (*El Censor*, «Textos hispánicos modernos», 19, Barcelona, Labor, 1972), y el libro de M. D. Sáiz antes mencionado.

<sup>5</sup> V. sin embargo nuestro artículo «Un passage de l'*Émile* transposé dans *El Censor*», *Revue de Littérature comparée*, t. XXXVI, 4, 1962, págs. 548-557.

<sup>6</sup> *Hamleto*, traducido por R. de la Cruz en 1772; *Otelo*, traducido por T. de la Calle en 1802; *Macbeth*, traducido por M. García en 1818; *Romeo y Julieta*, traducido por D. Solís en 1820.



días indiscutiblemente inglesas, pero traducidos de una versión francesa<sup>7</sup> (con lo que se confirma que «en no pocas ocasiones el teatro francés sirvió de puente entre el español y otros teatros», como afirma F. Lafarga en su utilísimo catálogo de *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*<sup>8</sup>, se trata las más de las veces de piezas de origen no declarado, que lo mismo pueden ser originales que de los numerosos dramaturgos franceses de segunda fila (Nivelles de la Chaussée, Berquin, Fenouillot de Falbaire y otros, las fuerzas vivas del teatro «lacrimoso»). Las producciones de éstos fueron inagotable cantera para sus émulos españoles, desde Luzán, traductor de *Le Préjugé à la mode* de Nivelles de la Chaussée (*La razón contra la moda*), hasta las numerosas traducciones, no siempre confesadas, de Comella, Moncín, Valladares de Sotomayor, Ramón de la Cruz o, más adelante, Bretón de los Herreros. Sin embargo, una de las primeras comedias —si no la primera— de tema inglés representada en Madrid no era de procedencia francesa. Creemos en efecto que fue la *Pamela* de Goldoni, representada en 1784, sin mencionarse el traductor. Se trata de una adaptación de la novela, bastante anterior, ya que se representó en Venecia en 1750; y aunque no respecta del todo la obra de Richardson, ya que cambia el desenlace mediante una ingenua anagnórisis que altera gravemente el alcance social de la novela, tiene la novedad de presentar personajes ingleses, aspectos de la sociedad y la vida inglesas<sup>9</sup>. La irrupción de los ingleses en los escenarios españoles se manifiesta el mismo año por la representación en Madrid de *El carbonero de Londres* de Valladares de Sotomayor<sup>10</sup> y *El fabricante de paños*,

<sup>7</sup> Por ejemplo, entre otras obras, *The deuce is in him*, de Goldman, traducida al francés en 1769 por Mme. Riccoboni con el título *Il est possédé*, y al español por F. de Paula Naranjo en 1801 con el título de *La prueba caprichosa*; Lafarga, obra cit. infra n.º 529.

<sup>8</sup> Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, 318 págs.

<sup>9</sup> En 1761 se representó en Barcelona otra adaptación de *Pamela*, italiana también, titulada *La buona figliola*, con música de Puccini; pero sus personajes son italianos (información de la Sra. Montserrat Perret).

<sup>10</sup> *Comedia nueva original El Carbonero de Londres su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor*, Barcelona 1790 s.i., 32 págs., 21 cm.

traducido por el mismo, y del que luego se tratará; a estas tres obras hay que añadir una comedia anónima, *La virtud consigue el premio y la maldad el castigo*<sup>11</sup>, y las reposiciones de *La cisma de Inglaterra* de Calderón y *La jarretiera de Inglaterra* de Bances Candamo. Con lo que se llega a un total de seis obras de tema inglés (de muy distinta índole por cierto) representadas en Madrid en 1784. Sin embargo, para no exagerar la importancia de este número, téngase en cuenta que aquel año aparecieron en las carteleras de la capital, según Coe<sup>12</sup>, nada menos que 133 títulos, y posiblemente el erudito norteamericano se quede corto, pues no es seguro que todas las obras se hayan anunciado en la prensa. Así y todo es notable la coincidencia, a la que por ahora no vemos explicación satisfactoria.

Conviene ahora indicar que los autores o adaptadores de obras de tema inglés son casi exclusivamente unos cuantos —Comella, Moncín, Valladares, Zavala y Zamora— que pertenecen a ese grupo de dramaturgos ásperamente criticados por los neoclásicos, empezando por Moratín hijo, por ofrecer al pueblo un repertorio de comedias «heroicas» o «de magia», a menudo, hay que reconocerlo, despreciables; y también que los mismos neoclásicos, más interesados en la creación personal que en la traducción o la adaptación, y más atentos a la realidad social española que al exotismo inglés, rara vez se dedicaron a estas tareas subalternas. Sólo observamos en el repertorio de Lafarga, además de *La escocesa*, de Voltaire, traducida por T. de Iriarte y por R. de la Cruz<sup>13</sup>, una «tragedia urbana», traducida también por

<sup>11</sup> Mencionada sin nombre de autor por el *Memorial literario*.

<sup>12</sup> Coe, Ada, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1935, XIII - 270 págs.

<sup>13</sup> Es curioso el caso de *La escocesa* (Lafarga, op. cit. n.º 224 a 226) traducción de *L'Écossaise* de Voltaire, de la que existen dos versiones, una «Traducida del francés» por T. de Iriarte en 1769, según Moratín hijo («Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente», en *Obras* de N. y Leandro F. de Moratín, BAE t. II), y otra, «traducida del inglés al castellano», por R. de la Cruz, siempre según Moratín. No hemos visto estas traducciones.

Iriarte, *El huérfano inglés o el evanista* [sic]<sup>14</sup> publicada en 1796, cuyo original es *L'orphelin anglais ou le menuisier de Londres* de Longueil. De Leandro Moratín no conocemos, aparte la de Shakespeare, ninguna traducción que pertenezca al género que nos ocupa. En cambio escribió transposiciones de *Le médecin malgré lui* (*El médico a palos*) y *L'école des maris* (*La escuela de los maridos*) de Molière, al parecer más dignas de ofrecerse al público, hispanizadas, por su logro formal y su contenido aleccionador. Así pues, la comedia o el drama de tema inglés parecen una especialidad de los dramaturgos populares, considerados como enemigos por los capitostes del Neoclasicismo. No sin injusticia, a nuestro parecer: si los dramones «de teatro» de Valladares y otros merecían plenamente los sarcasmos de *La comedia nueva*, no todas sus obras fueron igualmente detestables; unos y otros tuvieron en el drama «urbano» algunos aciertos, desgraciadamente no siempre propios, sino más de una vez por aprovechamiento clandestino del bien ajeno.

Véase el ejemplo de Valladares de Sotomayor<sup>15</sup> con su comedia *El vinatero de Madrid*<sup>16</sup>, estrenada con éxito en 1784 precisa-

<sup>14</sup> Lafarga, op. cit. n.º 338 a 340.

<sup>15</sup> La personalidad ambigua y mal conocida de Valladares de Sotomayor (1740-1820?), prolífico autor de comedias heroicas y de magia así como de dramas urbanos, traductor vergonzante, novelista con *La Leandra* (1797), colector del importante *Semanario erudito* (véase M. D. Saiz, op. cit. págs. 194-197), todavía no ha sido estudiada sistemáticamente (otro tanto se podría decir de Comella). En fecha antigua Alcayde y Vilar publicó sobre Valladares una tesis titulada *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático, y la comedia El vinatero de Madrid*; obra bien pobre, pues la mitad de sus 120 páginas consiste en una edición del texto de *El vinatero*. En la *Historia de la lengua y de la literatura españolas* de Cejador (Madrid, 1915-1922) se le dedican dos páginas con la lista de sus obras. Afortunadamente, en los últimos años la hispanista italiana Gabriella del Monaco ha publicado importantes estudios sobre nuestro dramaturgo: *Introduzione alla bibliografia critica di Antonio Valladares de Sotomayor*, I, Ecumenica editrice, 1979, 43 págs.; «Appunti su Antonio Valladares de Sotomayor», *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli*, n.º X (1979-80), págs. 263-277; «Un autore con magia» en Ermano Caldera, *Teatro di magia*, Bulzoni editore, 1982, págs. 165-184. Nosotros hemos dedicado un artículo al *Carbonero de Londres* («Remarques sur *El carbonero de Londres* de Valladares de Sotomayor», *Iberica II*, París 1979, págs. 213 a 224), y otro a *El vinatero*... («La mésalliance érudée dans *El vinatero de Madrid*, de Valladares de Sotomayor», *Iberica III*, París 1981, págs. 152-169).

<sup>16</sup> S. I. s. i. s. a., 34 págs., 21 cm.; se reeditó en Barcelona en 1787.

mente. La obra plantea el problema del casamiento desigual y de la joven plebeya y confiada abandonada por un pretendiente noble (en una primera versión no autorizada, deshonrada), el cual se ve desafiado y obligado a cumplir su palabra por el padre de la moza, de oficio vinatero, en realidad prófugo, pues pesa sobre él una condena a muerte por homicidio en un duelo, y tan noble como el que más, y que al revelar su identidad obliga al marqués traidor, pero se juega la vida. Por si fuera poco, resulta que el vinatero es el padre del alcalde de casa y corte a quien corresponde ejecutar la sentencia. Trance horrible, que afortunadamente queda resuelto por la llegada milagrosa de un indulto. Como se ve, el casamiento desigual deja de serlo; pero no otra cosa ocurre en la *Pamela* de Goldoni, representada en Madrid meses antes. También es patente el recuerdo de *El delincuente honrado*, hasta en el nombre del joven alcalde, D. Justo de Lara, como en Jovellanos. Así y todo, la obra es entretenida; y combinando temas populares (el duelo, el novio infiel, aunque noble, la joven virtuosa y engañada) con otros más nuevos, por ejemplo el elogio del trabajo manual, gracias al que se mantienen el tío Juan Pérez (aunque es noble) y su hija Angelita, que es lavandera; asociando una versificación a base de octosílabos bastante ramplones y ripiosos con una división moderna en dos actos y una escenografía no exenta de audacia, ya que el decorado inicial representa una tienda de vinatero con sus cueros, y ropa puesta a secar en una cuerda cruzada en la boca del escenario; por fin, respetando una rigurosa unidad de tiempo (pero la de lugar es muy relativa), constituye una especie de compromiso entre las exigencias neoclásicas y la fidelidad a los tópicos de la comedia tradicional, al parecer muy aceptable para el público que diremos «medio» de los últimos años de Carlos III, bastante distinto, por cierto, del que veinte años más tarde aplaudiría *El sí de las niñas*<sup>17</sup>.

Tras estos preliminares, cuya extensión rogamos al lector perdone, podemos enfrentarnos con el objetivo principal de estas

<sup>17</sup> Sobre el público a fines del XVIII y principios del siguiente, véase el ya clásico libro de R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970, 721 págs., 25 cm. (*Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976).

páginas, que es precisamente observar cómo Valladares de Sotomayor maneja ciertos temas ingleses en una adaptación. Como ya dijimos, no es la obra que vamos a estudiar la única que ambientó en Inglaterra. Su drama ya mencionado, *El carbonero de Londres*, en una extraña mescolanza, muestra cómo, en una Inglaterra mítica de fines del siglo XV, un joven y valeroso plebeyo, hijo de un laborioso carbonero, es nombrado por el rey Enrique VII (antes del cisma de Enrique VIII, por lo tanto) capitán de su ejército, y se casará con una joven de aristocrática cuna, desarrollando así el concepto de una sociedad flexible, sin grupos herméticos, en la que priva el mérito, siempre percibido por un rey joven, hermoso, valiente, sesudo y campechano. Ahora, con *El fabricante de paños o el comerciante inglés*<sup>18</sup>, se trata de muy otra cosa. *El carbonero* no es imitación ni traducción, que sepamos por ahora. *El fabricante* en cambio es la adaptación de un drama francés de Fenouillot de Falbaire titulado *Le fabricant de Londres*, estrenado en 1768<sup>19</sup>. Según Coe, *El fabricante* se representó en el teatro de la Cruz en septiembre de 1784, año verdaderamente notable en la historia del teatro español, no sólo por el número de estrenos, sino por la aparición del *Memorial literario de Madrid*, con su famosa crónica teatral<sup>20</sup>. Conste que según el inventario de Lafarga, en realidad hubo *dos* traducciones, lo que se puede deducir de las indicaciones de Coe, quien menciona una versión representada en julio de 1785, que atribuye también a Valladares, aunque en el título no aparece autor<sup>21</sup>. Esta segunda versión debemos confesar que no la hemos visto, y lo lamentamos tanto más que, según Coe, es en prosa y en cinco actos, como el original, al que por lo visto es más fiel que la versión de que

<sup>18</sup> *Comedia nueva, El fabricante de paños o el comerciante inglés puesta en verso en cuatro actos, por Don Antonio Valladares de Sotomayor*, s. l. s. i., s. a., 28 págs., 21 cm.

<sup>19</sup> Se publicó en París por Cellot, 1771, 116 págs., 20 cm.

<sup>20</sup> M. D. Saiz, op. cit. págs. 186-188.

<sup>21</sup> Tomamos de Lafarga la referencia: «Comedia nueva en prosa *El comerciante inglés*. En cinco actos, Barcelona; en la imprenta de Carlos Gibert y Tuto, impresor y librero, en la Librería, 35 págs., 21 cm., s. a.».

vamos a ocuparnos. Pero no creemos que pueda ser más significativa que ésta, desde nuestro enfoque.

Ante todo conviene dar una idea de la obra francesa. Se trata de un drama en cinco actos cuyo argumento puede resumirse como sigue. El fabricante de paños, Vilson [sic], de Londres, viudo con dos hijos todavía pequeños, aspira a casarse con Fanni, hija de Mrs. Sonbrige abandonada años antes por milord Falkland y recogida con su entonces niña por el matrimonio Vilson; Fanni, agradecida, aunque la corteja Lord Orcey, quien trata de seducirla ofreciéndole el matrimonio, prefiere la posición modesta, aunque acomodada, que le ofrece Vilson. Se celebra el casamiento entre el general alborozo. Pero inmediatamente se entera Vilson de que está arruinado por haber quebrado el banquero en cuya casa tenía depositados sus fondos. Vemos cómo embargan todos los enseres de su vivienda. Proyecta entonces sacrificarse por Fanni, suicidándose, no sin antes ofrecérsela por esposa a Lord Orcey. Pero no lo dispuso así la Providencia: en una curiosa escena nocturna, cerca del puente de Westminster, desde el cual piensa tirarse al Támesis, Vilson, antes de llegar a la casa del lord rival suyo, tropieza con otro desesperado, quien busca desconsoladamente a dos seres queridos; éste, condolido de las desgracias de Vilson, que le parecen cosa baladí, ya que sólo se trata de dinero, le ofrece la cantidad necesaria para restaurar su fábrica. En ese preciso momento llegan al puente, con hachas encendidas, los familiares y los oficiales de Vilson, en su busca. El lector lo habrá entendido todo: el generoso desesperado no es otro que Lord Falkland, quien, ya viudo, busca afanosamente a Mrs. Sonbrige para casarse con ella y dedicarse a la educación de su hija, a la que no conoce aún. Huelga decir que después de una reunión en la que abundan las fuertes —pero gratas— emociones, todos serán muy felices: el lord con su amada Sonbrige, Vilson ya yerno del lord, con Fanni, dedicado a la crianza de los pequeños Enrique y Julieta y a la dirección de su fábrica.

Es evidente que lo que hoy día nos llama la atención en semejante argumento es lo convencional de los tipos —una vez más la huérfana plebeya víctima del prócer, el laborioso hombre de

negocios— y lo melodramático de las situaciones, cuya concatenación concluye en un «happy end» no por esperado menos lacrimoso. Cuando el autor atribuye el ruidoso fracaso de la obra el mismo día del estreno a una nueva disposición del teatro, que a su entender dificultaba la comprensión de los actores por los espectadores<sup>22</sup>, es probable que se haga ilusiones. No carece sin embargo de calor humano su intento. Observa primero en su prólogo, refiriéndose a la desgracia que son la ruina y el embargo, que si después de ver representar una tragedia no solemos cruzarnos en la calle con reyes destronados y príncipes fugitivos, a los que pueda beneficiar la emoción que acabamos de sentir, en cambio vemos constantemente embargar los bienes de ciudadanos desgraciados, necesitados de nuestra compasión y a quienes podríamos socorrer. Y prosigue: «He querido traer al escenario una familia burguesa caída en ese infortunio [...] Me he propuesto representarla en un cuadro sencillo, natural y enteramente exacto»<sup>23</sup>. Se propone, pues, conmover con el espectáculo de la desgracia acaecida a gente corriente, trivial, víctima de circunstancias corrientes y en las que el espectador podría verse algún día. ¿Por qué Inglaterra y Londres? Aparte la vigencia en Francia de una moda de lo inglés, pudo influir en la elección del autor el prestigio de la actividad comercial inglesa, con sus altibajos y durezas; y también, ¿por qué no?, el recuerdo de Pamela y la virtud recompensada, ya que, si bien en un contexto muy distinto, también aquí vemos cómo acaban triunfando la fidelidad y el cariño, salvando las barreras sociales y reuniendo al prócer con su humilde víctima.

¿Qué seduciría a Valladares en este drama? Es muy probable que influyera el último aspecto señalado, ya que precisamente la adaptación teatral por Goldoni de la famosa novela había tenido

<sup>22</sup> «Cette pièce est tombée non sans bruit, le jour qu'elle a été représentée», Fenouillot de Falbairre, *Le fabricant de Londres*, «Préface» pág. V; «non sans bruit» parece una litote, evocadora de un vigoroso pateo.

<sup>23</sup> «J'ai voulu mettre sur scène une famille bourgeoise tombante dans cet état d'infortune [...] Je me suis proposé d'en présenter un tableau simple, naturel et tout à fait vrai», id., pág. VIII.

un gran éxito en Madrid meses antes<sup>24</sup>. Pero no sería el afán de aprovechar la fortuna de Goldoni (como también lo hizo al escribir *El vinatero de Madrid*, representado en diciembre del mismo año) el único motivo de su elección. Además del mito del gran señor enamorado y humano debió tener presente el aspecto sentimental del hombre que se casa con una muchacha más joven, pobre, por obediencia a la voluntad de su difunta esposa, quien al morir le ha recomendado que dé en Fanni nueva madre a sus hijos. Otro aspecto central de la obra, de fuerte efectismo dramático, sería para Valladares el súbito paso de la riqueza a la miseria, materializado en la escena penosa del embargo; con lo cual se ve que sería considerado atractivo el exotismo inglés, patente en los nombres de los personajes, las costumbres comerciales y los lugares de la acción. Sin embargo, este exotismo no deja de quedar atenuado en algunos puntos, como veremos al comparar la adaptación con el original.

Al emprender esta comparación, lo primero que conviene destacar es que de ningún modo se menciona precisamente el carácter de traducción o adaptación de la obra, ni la existencia de un original francés. No es enteramente mentiroso sin embargo el español ya que no dice que sea él el autor de la obra, sino solamente que la ha puesto en verso en cuatro actos; con lo cual puede entenderse que preexistía una pieza en prosa y en más (o menos) de cuatro actos; de hecho, son cinco. Y efectivamente, si nos atenemos primero a los aspectos formales de la adaptación, estos cambios son los que hay que señalar inmediatamente. El paso de la prosa al octosílabo se debe seguramente al deseo de respetar las costumbres de un público todavía poco avezado al teatro en prosa<sup>25</sup>; pero hay que reconocer que Valladares no aprovecha las posibilidades ofrecidas por el antiguo sistema polimétrico. Se li-

<sup>24</sup> Según Coe, que sigue al *Memorial literario*, *Pamela* se estrenó en el teatro de la Cruz en febrero de 1784; *El fabricante de paños*, en septiembre del mismo año.

<sup>25</sup> En 1784 no son todavía muy numerosas las comedias españolas en prosa. La más notable es *El delincuente honrado* de Jovellanos; hay que citar también algunas traducciones; entre otras, precisamente la de *Pamela*.



mita en efecto al romance más monótono, con sólo tres asonancias: e-o en los actos primero y cuarto, a-o en el segundo, i-a en el tercero. Conste que el paso de la prosa al verso no es del todo ajeno a las intenciones del autor francés, ya que éste escribía en el ya citado prólogo: «me figuraba no haber trazado más que un plan, un bosquejo, que me proponía poner en verso»<sup>26</sup>, con lo que da a entender el carácter improvisado de su obra y su deseo de ennoblecirla con la versificación.

También merece una observación el título que da Valladares a su adaptación. El original se titula simplemente *Le fabricant de Londres*. Valladares duplica este sintagma nominal con otro propuesto a modo de alternativa equivalente o explicación, extendiendo así los dos conceptos incluidos en el título francés; reproduce el de «fabricante», pero le parece necesario explicitarlo con el de «comerciante». La razón tal vez será que si en francés «fabricant» es unívoco, en el uso español de la época, «fabricante» es ambiguo, ya que puede nombrar tanto al que «toma a su cuenta una fábrica, cuida de ella y mantiene a los oficiales necesarios para la obra»<sup>27</sup> como a «los oficiales que los [lanas y paños] trabajan en la fábrica misma en que se hacen»<sup>28</sup>. Esta ambigüedad desaparece con la aclaración de «comerciante», que se aplica a un hombre dedicado a los negocios y que dispone del capital necesario para ello. Se observará además que Valladares sustituye «de Londres» por «inglés» como para dar a su personaje un carácter representativo de la nación inglesa (con las connotaciones de lucrativa actividad económica que esto supone), acaso más explícito para el público que la mera referencia a una ciudad.

<sup>26</sup> «J'imaginai n'avoir tracé qu'un plan, n'avoir écrit qu'un canevas, que je me proposois de mettre en vers». Fenouillot de Falbaire, op. cit., pág. IX.

<sup>27</sup> Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de las ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa latina e italiana*, Madrid, 1769-1793, 4 v., art. «fabricante». Sobre los nombres de trabajadores manuales en el español de fines del XVIII, v. nuestro artículo «Remarques sur la dénomination des travailleurs manuels dans le *Discurso sobre el fomento de la industria popular* et le *Discurso sobre la educación popular* de Campomanes», París, *Iberica IV*, 1983, págs. 154-175.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*

Más difícil es explicar con certeza la reducción a cuatro actos de los cinco que tiene el original. Ciertamente que este último presenta un indiscutible desequilibrio, ya que el acto quinto es mucho más breve que los anteriores. Sin duda quiso Valladares distribuir de un modo que se le antojaba más armonioso la acción dramática, merced a una estructura poco frecuente. Pero no se contentó con esta redistribución, sino que alteró profundamente la sucesión de los hechos tal como la concibiera el francés. Éste había condensado en breves escenas el encuentro de Vilson y milord Falkland, el ofrecimiento de éste y la llegada de la comitiva formada por Mrs. Sonbrige, Fania y los oficiales, tras la cual se producía la agnición final. Valladares desorganiza esta conclusión rápida y contundente. Al principio del acto último reúne a Vilson y Baltton (Falkland en el original) junto al puente de «Vestminster», a la luz de la luna; después de un susto recíproco, por creer ambos que el otro le va a agredir, tiene lugar la explicación tras la cual el lord ofrece su dinero a Vilson y éste le proporciona las informaciones gracias a las que Baltton (Falkland en el original) comprende que su ex amante y su hija, a las que temía muertas en un naufragio, están vivas; con lo que quedará desvirtuada la escena de la reunión con ellas. No aparecen entonces ni las mujeres ni los oficiales con hachas que buscan a Vilson. La reunión se produce en la segunda parte del acto, ya no en el puente, sino en casa de Vilson, en un «salón corto» (para permitir un cambio rápido de decoración), distinto por consiguiente del despacho de los actos anteriores, que tiene en su centro una puerta vidriera que da paso a la tienda. En esta nueva habitación las atribuladas Fania, Mrs. (o mejor dicho «Madama») Sambrig y el aya Betzi esperan a los oficiales que vuelven desalentados con sus hachas; allí reaparece Vilson, quien sale, solo, «con lentitud, admirándose de la sorpresa de todos»<sup>29</sup>, que sin embargo no tiene nada de extraño, ya que al abandonar su casa había dejado a Fania una carta anunciando su funesto proyecto. Luego será el propio Vilson quien, en otra estancia, un «salón largo desamueblado», enfrentará a Baltton con su «esposa» (no se olvide que ha prometido

<sup>29</sup> *El fabricante de paños*, pág. 27 a.

casarse con Madama Sambrig) y su hija, con el natural estupor y alegría de ambas. Así resulta Vilson el agradecido bienhechor de su bienhechor, en el mismo teatro de su ruina, en el que se ven todos los efectos materiales de la misma. Por si fuera poco, Valladares añade una escena conclusiva de su cosecha, reintroduciendo al hipócrita y codicioso Villianz (William en el original), quien, habiéndose resarcido de la pérdida del dinero que le debía Vilson gracias a los pendientes que le había entregado Fania, viene descaradamente a exigir una guinea que faltaba para completar la deuda en la cantidad tasada; pero en su codicia halla su castigo, por encontrarse cara a cara con Balton, quien le recuerda sus indignos procederés allá en otros tiempos, en Escocia, y le manda llevar «al juez de este barrio»<sup>30</sup>, quitándole los pendientes, cuyo valor se repartirá «a sus legítimos dueños / que son los pobres»<sup>31</sup>. Con lo cual Valladares, además de castigar al «malo» del drama, administra al espectador una lección de justicia evangélica pero discutible, pues de Fania es de quien son los pendientes. Finalmente, con su intento de extraer del desenlace francés todas sus virtualidades patéticas y su afán moralizador, Valladares acaba diluyendo el fuerte dramatismo que caracteriza la obra de Fenouillot.

Ésta, excesivamente condensada por respeto a la «regla» de la unidad de tiempo, se desarrolla en el término de un día, concretamente entre el principio de la jornada de trabajo de Vilson, que sale en bata, y la conclusión nocturna antes narrada. La adaptación sigue fielmente en este aspecto al original, aunque con la agravante de dilatar el final. En cambio, si el francés desarrolla la acción en dos lugares, el despacho de Vilson y la plaza contigua al puente de Westminster, donde se concluye el drama, Valladares, como hemos visto, hace regresar sus personajes de este último lugar a la casa de Vilson, pasando por una estancia indeterminada, antes de volver a lo que tal vez haya sido (pues no se especifica) el despacho del primer acto. Es decir, que su afán de

<sup>30</sup> Id., pág. 28 b.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*

verosimilitud y ortodoxia cede ante los hábitos del autor de comedias heroicas y de magia, a quien semejantes escrúpulos no preocupaban. No puede decirse que Fenouillot aproveche los lugares de la acción para imprimir en su obra el color local inglés que sugiere el tema. El despacho de Wilson tanto tiene de francés como de inglés, con su chimenea, y colocado en ella un hermoso reloj, su escritorio, sus sillas y sus sillones; en cuanto a la plaza londinense en que se desarrolla el acto final, no sabemos hasta qué punto de fidelidad llegarían las decoraciones. Ahora bien, para Valladares y su público, poca diferencia habría entre un despacho francés y un despacho inglés, y el mobiliario descrito en la acotación de Fenouillot ya de suyo sería bastante exótico. Valladares no parece sin embargo haber tratado de ponerlo de manifiesto, ni siquiera de respetarlo, ya que suprime la chimenea (y por supuesto el reloj), poco frecuente en España por aquellos años<sup>32</sup>, y no menciona más asientos que unos «taburetes», es decir, en aquella época, unas sillas sin brazos. ¿Temería extrañar demasiado a los espectadores? ¿Plantearía aquella decoración problemas de accesorios? También desaparecen, dicho sea de paso, la mesita y las sillitas que Fenouillot coloca a la derecha del escenario, y que evocan la presencia de niños. Tampoco aparece color local en el primer decorado del acto cuarto, en el que «el teatro representa una gran plaza con casas a los lados. En el fondo el Támesis, con el puente de Vestminster [...]»<sup>33</sup>, descripción que podría aplicarse a cualquier ciudad a orillas de un río; pero no es más explícito el francés. La toponimia sería seguramente un factor de exotismo, pero Valladares se cuida muy poco de reproducirla correctamente: Newcastle («Neucastle» en el original) es siempre «Neustacle», desde luego de más fácil articulación; Bristol pasa a ser «Briston», no se sabe por qué; se conoce que a los espectadores les eran indiferentes nombres de ciudades que sin duda no conocían.

<sup>32</sup> Eran propias de gente acomodada y cosmopolita; se menciona una en las *Cartas marruecas* (carta LVI), y Jovellanos les da gran importancia al describir su casa o las de conocidos suyos en los *Diarios*.

<sup>33</sup> *El fabricante de paños*, pág. 23 a.

Alguna nota más de color local desaparece en la adaptación. En un caso puede tratarse de un descuido: Isabela, hija de Vilson, pide al cajero que le dé a un pobre «dos reales», o a lo menos «un realito / no más; un realito»<sup>34</sup> (esto, en el momento preciso en que el cajero se ha enterado de la ruina de Vilson); pero cuando se trata de cantidades importantes, se expresan en «guineas» o libras esterlinas. El cambio de más trascendencia es el de «temple» (específicamente protestante en francés) en «iglesia», pero también «templo», sinónimo de «iglesia» en español, con lo cual se oculta la pertenencia de los personajes a la religión protestante, inaceptable entonces en un escenario español.

Este último cambio nos obliga a comparar ahora los personajes de ambas versiones. En el original éstos son: el fabricante Vilson, rodeado de sus hijos Juliette, de siete años, y Henri, de cinco, con su aya Betzi; Madame Sonbrige, cuyo papel no parece tener otro fin que explicar la presencia de Fanni y servir de nexo entre Vilson y su futuro salvador, Lord Falkland; y su hija Fanni, de edad indeterminada, pero que no llega a los veinte años. Frente a este grupo, el de los «buenos» y desgraciados, a punto de formar una familia, vemos a dos lores, lord Falkland, escocés, seductor de Madame Sonbrige y padre de Fanni, a las que, cuando ya se había casado con lady Rutland y era gobernador de Jamaica, no ha dejado de escribir, sin recibir de su ex amante ninguna noticia, situación algo irregular que no parece haber preocupado a los censores; al empezar el drama ya es viudo, y puede por lo tanto cumplir la palabra de casamiento dada en otros tiempos a Madame Sonbrige. Mencionemos además a William, «ministro» (protestante), el mejor amigo (pero traidor) de Vilson; seis oficiales, un cajero, dos negociantes, un funcionario de Correos, un «sergent», oficial de policía, y seis agentes; y un par de lacayos de los lores. En *El Fabricante de paños*, las «personas» son las mismas, con ligeros cambios en los nombres y las edades: Vilson es Vilson («Wilson» al principio, en un prurito de corrección que sólo dura una página), Madame Sonbrige es Madama

<sup>34</sup> Id., pág. 9 a.

Sambrig, Fanni, Fania, con curiosa hispanización; por el contexto se ve que tiene unos años más que en el original, lo que parece lógico, dado su papel de futura esposa de Vilson; Henri, Enrique, pero tiene seis años, y Juliette, ahora Isabela<sup>35</sup> pasa a tener ocho<sup>36</sup>; milord Falkland es Baltton (sic), «milord de Escocia»; ¿le sonaría mal a Valladares (o a la censura) un apellido evocador de las islas Malvinas, objeto de un conflicto desafortunado con Inglaterra en 1768-1774? Lord Orcey no cambia; a este personaje le mencionan los demás, pero no sale al escenario. William es Villianz, ortografía absolutamente arbitraria y fonéticamente absurda; pierde su calidad eclesiástica, lo que causa la pérdida de alguna escena, entre otras una, divertida, en la que el «ministro» felicita a Juliette por haberse aprendido un capítulo de la Biblia, y promete a su hermanito que si es bueno hará de él «un petit ministre»<sup>37</sup>. En la adaptación, Villianz sólo será padrino de Vilson en su boda, por el motivo antes señalado. Este personaje, el «malo» de la obra, en su condición de eclesiástico, presentaba una disimulada avaricia y una hipocresía que le hacían repelente. En compensación, Valladares, en la escena final postiza antes mencionada, le atribuye rasgos negros, caricaturescos, poco menos que inverosímiles. Subsisten los seis oficiales, dos cajeros (se añade uno, sin motivo claro) pero sólo un negociante; el embargo lo ejecutan un «escribano» y cinco «alguaciles», denominaciones hispánicas, impropias pero significativas para el público; lo mismo ocurre con las francesas («sergent», «recors»); ¿cómo irían uniformados? Completan el reparto Betzi (¿cómo sonaría

<sup>35</sup> Isabela se llama también la protagonista de *El carbonero de Londres* del mismo Valladares. Se recordará que «la española inglesa» de la novela de Cervantes así titulada tiene por nombre de pila Isabel, pero es llamada Isabela en Inglaterra. En la convención novelística y teatral del Siglo de Oro este nombre parece tener connotaciones inglesas (¿por la reina Elizabeth I?), y desde luego extranjeras; véase la lista de damas exóticas así llamadas en S. G. Morley y R. W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega (estudio de onomatología)*, Valencia, Castalia, 1961.

<sup>36</sup> En lo que manifiesta Valladares evidente descuido, ya que a poco de empezar el drama, Vilson recuerda con dolor que el Cielo se llevó a su mujer «después de / seis años de un lazo tierno» (*El fabricante de paños*, pág. 2 b.).

<sup>37</sup> *Le fabricant de Londres*, acto II, esc. 2.<sup>a</sup>, pág. 52.

esa «z», normal en francés?) y dos lacayos de los lores. Como se ve, el mismo exotismo de los topónimos reaparece en los nombres de los personajes, que tanto el francés como el español tratan con olímpico desprecio a la ortografía y la fonética, transcribiendo sin vacilar la W por V, equivalencia extraña en francés, pero menos en español, que también admite V = B («Baltton» = «Walton»); fuera la que fuera la pronunciación, los nombres para todos sonarían a «inglés», que era lo importante.

Salvo el de William, los papeles y funciones son idénticos en ambas versiones. Sin embargo, se reduce el papel de los niños, que contribuyen a acentuar la tonalidad burguesa y familiar del original. Desaparecen detalles graciosos y exactos como el de la niña que viene a dar los buenos días a su papá todavía «coiffée de nuit», acompañada de Madame Sonbrige «en déshabillé du matin»<sup>38</sup>; y la presencia del niño, que hace garabatos en su mesita junto al cajero David, distrayéndole y enfadándole. Los dos niños del original son espontáneos y naturales. En cambio, Isabela es sentenciosa y redicha; es decir, que uno de los aciertos de Fenouillot se reduce a nada. ¿Juzgaría Valladares la presencia de las dos criaturas y el ambiente que crean demasiado ajenos a la tradición teatral española? ¿Plantearían problemas de reparto?

Y es que parece verdaderamente preocupación primordial en Valladares acatar esa tradición, por lo menos por alusión. Ya dijimos algo de la aburrida versificación sustituida a la prosa, con la que el francés pensaría dar al espectador esa impresión de intimidad doméstica y de naturalidad que en su intención le familiarizaría con los personajes, haciendo que se encariñase con ellos. Pero hay más: se manifiesta a cada paso un afán de énfasis muy distante del estilo del francés. Bastará un ejemplo, entre muchos posibles: en la segunda escena del acto I, sale Madame Sonbrige llevando de la mano a los niños y diciendo: «Bonjour Monsieur Wilson. Voici deux enfants qui viennent embrasser leur papa.»<sup>39</sup>;

<sup>38</sup> Id., acto I, esc. 2.<sup>a</sup>, pág. 6.

<sup>39</sup> *Le fabricant de Londres*, ibid.

y Vilson, sin más, abraza a los chicos. En la adaptación leemos: «Sambrig: Buenos / días, señor Vilson, logro / la satisfacción de traeros / a que cumplan su deber / vuestros hijos. Llegad / (los dos van a su padre, se ponen de rodillas y le besan la mano). Isab[ela]: Denos / usted la mano papá, / para que se la besemos». Y entonces Vilson, menos solemne, dice: «Llegad a mis brazos, hijos / míos y pedazos tiernos / de mi corazón.» Y los levanta y abraza «tiernamente»<sup>40</sup>. Y agradarían sumamente al público los apartes con que el hipócrita Villianz revela sus dos caras, y esos finales de escena «a dúo», tan usados por los post-calderonianos del XVIII. He aquí un ejemplo. Después de revelar Vilson a lord Baltton que Madama Sambrig y Fania están vivas y que precisamente él se ha casado con Fania, concluye la escena como sigue: «Balt[ton]: ¡Ah! / La voz me falta. Supremo Ser... Vils[on]: Bondad suma... Balt.: Dadme / valor... Vils.: Concededme aliento... / Los dos: Y mi corazón os rindo / por sacrificio y obsequio».<sup>41</sup>

En resumidas cuentas y considerando todo lo expuesto hasta aquí, puede predominar en el lector la impresión de que Valladares de Sotomayor se preocupa ante todo de halagar al público respetando sus costumbres: octosílabos, énfasis; de Inglaterra, lo aceptable; niños formalitos, de cartón; un prócer generoso; un desalmado hipócrita, castigado; una agnición estupenda, la dicha general tras la miseria y la desesperación: grato final, indispensable. Pero creemos que sería esta una visión parcial e injusta de la obra a la que, pese a sus fallos, hemos creído que podíamos dedicar estas páginas. Permítasenos en conclusión subrayar otros aspectos de *El fabricante de paños* opuestos a los anteriores, unos evidentes, otros más latentes, y que comunican a la obra, en el contexto y la problemática de su tiempo, claro está, una indiscutible modernidad.

No insistiremos en el carácter «lacrimoso», muy de la época, puesto de moda por las traducciones, adaptaciones o imitaciones

<sup>40</sup> *El fabricante de paños*, págs. 2 b - 3 a.

<sup>41</sup> *Id.*, pág. 26 b.



de las obras, tan incitantes para la «sensibilidad», de Nivelles de la Chaussée, Diderot y otros; carácter aparente en la gran mayoría de las comedias y los dramas llevados al escenario a fines del reinado de Carlos III y en los años siguientes, y que son precisamente los de Comella, Moncín, Zavala y Zamora, Valladares <sup>42</sup>, pero entre las que no hay que incluir las de Iriarte o Moratín. En todas estas obras, como en el mismo *Fabricante*, se llora mucho, y las manifestaciones afectivas son tan frecuentes como hiperbólicas <sup>43</sup>. Esta exuberancia en muchos casos no es sino una traducción mímica, «gestual», del énfasis buscado en el texto, de cuyo estilo y modalidades expresivas al fin y al cabo dista poco. Otros rasgos nos parecen, en cambio, presentar una novedad hasta cierto punto provocativa, que ya apuntamos en *El vinatero de Madrid*.

¿Cómo no observar, primero, que el protagonista del drama no es un noble ni un rico plebeyo ocioso, sino un hombre que trabaja activamente, que fabrica, cierto es, un género «noble», siempre altamente valorado en España, cuya producción se consideró compatible con la hidalguía mucho antes de la cédula de 1783 sobre nobleza y oficios, pero que acarrea al que la realiza mil apuros y quebraderos de cabeza? Vemos a Vilson en el ajeteo de los negocios, entre sus empleados y sus oficiales, preocupado por el trabajo y la paga de éstos y por las letras vencidas, que teme no poder pagar, con el consiguiente perjuicio para los que han puesto en él su confianza. Vemos la quiebra, poco a poco sospechada, por culpa de un banquero sin escrúpulos, y la inexorable crueldad del mundo comercial, que castiga sin apelación la más leve sospecha sobre la honradez del negociante. Vemos cómo se hunde la prosperidad de Vilson, que no es ningún richo, a pesar de esa «bata rica» <sup>44</sup> que trae puesta, y que presencia

<sup>42</sup> Por ejemplo, además de *El vinatero de Madrid*, *Cecilia y Dorsan* (de *Adèle et Dorsan*, de Marsollier) adaptada por Zavala y Zamora, y *Las víctimas del amor*, *Ana* y *Sindham* adaptada (¿?) por el mismo.

<sup>43</sup> Véase cómo concluye el final «a dúo» antes citado: «Vilson ase de la mano a Baltton, y haciendo los dos extremos de gozo, se van», *El fabricante de paños*, pág. 26 b.

<sup>44</sup> Id., pág. 1; lo de «rica» es, significativamente, añadido por Valladares.

la destrucción de su hogar por el bárbaro embargo, en que unos insensibles representantes de la autoridad (aspecto también subrayado por Valladares) se llevan todos sus muebles y enseres (como se recuerda visualmente al espectador en el último cuadro de la obra).

Toca también el drama un aspecto moderno de la vida social, totalmente ajeno al mundo de la comedia tradicional, que es la representación de las relaciones entre Vilson y su personal. Los cajeros viven en plena familiaridad con Vilson y los suyos; los oficiales quieren entrañablemente a «su amo», como dicen todavía, se desesperan ante su ruina hasta ofrecen contribuir al pago de sus deudas, y le buscan afanosamente en la noche londinense con sus hachas. Vilson es un patrono exigente; lo primero que le pregunta a su cajero Roberto al empezar el drama es si «trabajan todos / los oficiales»<sup>45</sup>; y cuando éstos manifiestan su deseo de darle la enhorabuena por su boda, contesta al cajero: «Ya ves lo que intereso / en que los paños acaben / que están labrando. Iré a verlos / a sus telares después: / diles que no se aparten de ellos», pero añade: «y que les doblo la paga / del trabajo que hayan hecho / esta semana»<sup>46</sup>. Sabe, pues, recompensar el esfuerzo y agradecer el cariño de los que trabajan para él. Fania es digna de él y sabe mostrarse a la vez firme y cordial, encargando a Roberto que les diga que «cuando hayan concluido / su trabajo», los espera a cenar<sup>47</sup>. Es ciertamente la que nos ofrecen Fenouillot y Valladares una visión de la vida laboral más propia de la vieja organización artesanal paternalista que del mundo industrial moderno que ya apunta en la España de fines de siglo; peca de idílica y utópica. Sin embargo demuestra que Valladares, al seleccionar el drama francés, intuye un problema de relaciones que ya empieza a plantearse y se planteará de modo agudo en el siglo siguiente.

<sup>45</sup> Id., pág. 1 a - 1 b.

<sup>46</sup> Id., pág. 7 a.

<sup>47</sup> Id., pág. 7 b.

Pero es evidente que al presentarnos a Vilson y sus cajeros y oficiales en la forma descrita, el drama es también un elogio de la laboriosidad y la actividad comercial de los ingleses, elogio sumamente oportuno en la España de entonces, en que los temas relativos a la industria, a la producción de riqueza, son de actualidad. Este elogio puede decirse que Valladares lo extiende al carácter y a la civilidad, al sentido de la convivencia de los ingleses, cuando pone en boca de Roberto, molesto por la insistencia de un lacayo de lord Baltton que le distrae en su trabajo, este comentario de su cosecha: «Estas faltas de crianza, / y en un inglés, son defectos / insoportables»<sup>48</sup>.

Por fin en este repaso de los rasgos «modernos» de la adaptación de Valladares debe recordarse el lugar concedido a la familia y a los niños, si bien este aspecto está, como hemos visto, menos desarrollado en la versión española que en el original.

¿Qué ofrece Valladares de Sotomayor al espectador español de 1784, que probablemente ni es sólo el aficionado a comedias heroicas y otras obras de diversión y evasión, ni tampoco el partidario convencido del teatro reformado, neoclásico? Un drama en el que el mérito es más que nada el haberlo elegido para traerlo a la escena española; un drama en el que si el poder financiero y el prestigio social son todavía de los lores —es un aristócrata el que salva al burgués—, campean unos valores prácticamente ajenos a la mayoría de los españoles, o por lo menos a su teatro: una clase media buena y útil, su laboriosidad, el calor del núcleo familiar. Pero estos valores los presenta en una forma y con un estilo no ajenos a la tradición, aceptables para el público «medio». Una vez más se manifiesta aquí Valladares de Sotomayor como un dramaturgo de compromiso, que sigue no sin intuición, pero con indiscutible torpeza, una vía media entre la estética y la temática postcalderonianas (que es perfectamente capaz de cultivar) y las del neoclasicismo. A la vez bien intencionado y astuto, aunque desprovisto de verdadera fuerza creadora, merece algo más que el desprecio y el olvido en que ha quedado sepultado.

<sup>48</sup> Id., págs. 6 a - 6 b.

# La literatura como ideología y la crítica literaria

PABLO JAURALDE POU  
*Universidad Autónoma de Madrid*

1. En estas páginas vamos a entender la crítica literaria como el conjunto de manipulaciones posibles que suceden a la contemplación o conocimiento primero —su lectura— de un objeto «literario»<sup>1</sup>. Cuando estas manipulaciones afectan de algún modo la naturaleza, forma, apariencia, etc. del objeto en cuestión, incurrimos en una tarea investigadora. Cuando lo afectado es, por el contrario, esencialmente el conocimiento que provocan en el lector, hablamos de crítica literaria<sup>2</sup>. Ambas actitudes y sus resultados son, claro está, separables sólo en teoría: la modernización lingüística de un texto medieval, por ejemplo, es una mani-

<sup>1</sup> Cfr. Pablo Jauralde, *El acercamiento al objeto literario*, Granada, INEM E. Muñoz, 1978.

<sup>2</sup> Sobre la crítica literaria pueden consultarse en general: R. Wellek, *Conceptos de Crítica Literaria*, Caracas, Eds. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968 (ed. orig.: 1963), sobre el concepto de «Crítica literaria», las págs. 25-35. R. Wellek y A. Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1974, 4.ª ed. (ed. orig.: 1948). V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972 (ed. orig.: 1967). M. Bradbury y D. Palmer (eds.), *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974 (ed. orig.: 1970). Max Wehrli, *Introducción a la Ciencia Literaria*, Buenos Aires, Nova, 1966. W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 4.ª ed. rev. (1.ª: 1948). D. Daiches, *Critical Approaches to Literature*, Londres, Longman, 1971, 10.ª ed. (1.ª: 1956).

pulación del investigador que afecta a la forma del objeto literario; pero redundante en extremis en un mejor conocimiento por parte del público. La separación teórica, con todo, tiene cierta base real: las tareas investigadoras tienden a la *exentidad* y limpieza del objeto literario como tal objeto; las tareas críticas —lógicamente posteriores— se preocupan del proceso que aquel objeto mundo va a establecer relacionándose con lectores, y de toda la casuística derivada de esta relación. Yo diría, para entendernos, que existe proporcionalidad entre estos términos y lo que la sicología moderna llama sensación y volición

Quedan en el párrafo anterior muchas cosas en el aire. Sobre todo, dos. La presunta y debatible naturaleza «literaria» del objeto de estudio, que ya hemos casi dado por supuesta. Y la nebulosa que un concepto tan amplio y oscuro como «crítica literaria» introduce en cualquier planteamiento cartesiano de un problema. En ambos casos se trata de hipótesis de trabajo que me apresuro a dar como totalmente provisionales.

Crítica literaria y concepto de «literatura» se hallan inextricablemente unidos. Pero nosotros, por ahora, no presumimos naturaleza literaria para el objeto de estudio, sino que nos quedaremos un peldaño más abajo, en la pura constatación de un hecho lingüístico o sígnico —por su forma— o de un hecho ideológico, por su contenido. La transmisión de un contenido ideológico —de ideas— mediante la utilización del lenguaje<sup>3</sup>.

En cuanto a la crítica literaria: se trata de un cuerpo de doctrinas movedizas, es decir, de un mundo de ideas que, al desplegarse, crean un espacio intelectual en el que necesitamos movernos, porque ese espacio «es el lugar de encuentro con las otras obras, la posibilidad de diálogo entre ellas»<sup>4</sup>. Necesitamos, en

<sup>3</sup> Por lo demás es un sentir común que «at the present state of knowledge, it is impossible to fruitfully do theoretical and empirical research into the exact nature of literary texts» (Hugo Verdaasdonk —et al.—, «Concepts of Acceptance and the basis of a theory of texts», en *Pragmatics of Language and Literature*, II, Amsterdam, 1976, p. 181).

<sup>4</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1973, 7.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup>: 1967), pp. 39-40.

fin, establecer generosamente los límites de ese espacio —la crítica— dentro del cual conceptos y términos quizá discutibles se muevan sin contradicción. Así lo hemos hecho —y se subraya ahora— al pensar la crítica literaria como el conjunto de manipulaciones posibles que suceden a la contemplación o conocimiento primero, a la lectura, de un discurso literario<sup>5</sup>.

2. El gran tema consciente y hasta pertinazmente soslayado, por tanto, es el de la naturaleza del objeto «literario»<sup>6</sup>, en razón de que cualquier tipo de aceptación previa en este sentido, 1.º) da por supuesto lo que la investigación y la crítica aún tienen que demostrar; 2.º) proyecta en consecuencia las manipulaciones críticas hacia áreas muy determinadas, desechando otras y convirtiendo la tarea del crítico en una mera explayación de su subconsciente ideológico. Sencillamente: el crítico que para realizar su función parte de que el objeto literario se caracteriza por a) su forma lingüística peculiar; b) el modo de tratar el contenido; c) la genial imbricación forma-fondo; d) la proyección de lo subjetivo sobre lo lingüístico-objetivo, etc.; no tiene más remedio que lanzarse a buscar esa «esencia» literaria —esté o no esté, sea o no sea— y hacer de ella el pretexto de su trabajo. Desarmemos al crítico de estos supuestos, sin negar ninguno, por la sencilla reducción del objeto literario a sus elementos moleculares generalmente admitidos: es un hecho lingüístico de contenido ideológico que se produce históricamente a partir de cierto momento. No hay perogrullada en tanta repetición: puede existir un hecho lingüístico no ideológico; una vez producido ese objeto lingüístico en un momento histórico determinado, se halla dispuesto a funcionar como tal en cualquier otro momento. Los semiólogos dirían: no es fungible<sup>7</sup>. Y ahí queda esa constatación abierta a

<sup>5</sup> Es un principio arbitrario, como es bien sabido, admitido por todos los lados. Cfr. B. Russell, *El conocimiento humano*, Madrid, Taurus, 1978 (ed. orig.: 1948), p. 250. L. Althusser, *Curso de filosofía para científicos*, Barcelona, Laia, 1975 (ed. orig.: 1967), p. 13.

<sup>6</sup> Cfr. Pablo Jauralde, *El actual concepto de Literatura*, Granada, INEM E. Muñoz, 1975.

<sup>7</sup> Cfr. F. Lázaro Carreter, *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976.

cualquier tipo de atribución que se le quiera ir añadiendo de acuerdo con lo que va a seguir.

3. Las manipulaciones críticas toman como punto de partida el objeto que es centro de sus intereses: el discurso «literario». Pero punto de partida no quiere decir objeto único de sus intereses, ni siquiera esencial, sino tan sólo aquel que permite un primer despliegue intelectual en el transcurso del cual aparecen con mayor claridad otra serie de hechos y objetos íntimamente relacionados con él, hasta el punto de ser absolutamente necesarios para su comprensión.

Acabamos de renunciar al señuelo de un «estructuralismo» entendido «sensu strictu», es decir: mal entendido, y decidimos por la complejidad del hecho mejor que por la falsa objetividad. Me gustaría reenviar como punto de referencia suficiente al terreno de la lingüística, en donde en términos parejos se discutió entre estructuralistas y generativistas<sup>8</sup>; entre el estudio de un elemento del proceso —la lengua—, o todo el proceso —el fenómeno lingüístico—. En nuestro caso el elemento sobreañadido no admite dudas: la crítica supone un doble proceso que convierte al objeto en casi puro accidente: el significado nace primero de la relación lector → texto (primer proceso), la manipulación crítica opera un nuevo proceso en sentido contrario: lector como crítico → texto (segundo proceso).

Todo estructuralismo aplicado al objeto es, por tanto, relativo. Una de las más recientes derivaciones de la crítica formalista —la mal llamada Textología, crítica del texto, etc.— hace muy bien en buscar esa unidad del objeto literario, con independencia de su relación cara al lector, al hablar de la «coherencia del texto»<sup>9</sup>. Pero también cabe indagar, ya en otros términos, «la estructura del proceso», que es por donde nosotros vamos a seguir.

<sup>8</sup> A mi modo de ver son más que suficientes las razones expuestas por V. Sánchez de Zavala en *Hacia una epistemología del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

<sup>9</sup> V. sencillamente A. García Berrio y A. Vera Luján, *Fundamentos de teoría lingüística*, Madrid, Comunicación, 1977, pp. 171 y ss.

En todos los casos, no hay inconveniente alguno en aplicar estos procedimientos de análisis —pues de eso se trata— siempre que se sepa salir a tiempo de ellos en busca de una auténtica función crítica.

Apresurémonos a decir que al producirse esta apertura de un campo el lector, el crítico, se abre tanto al que despliega el análisis del propio objeto como al que segrega él mismo en su afán comprensivo. O de otro modo: el crítico se constituye en elemento del proceso. Se produce entonces una tensión entre las intuiciones, los impulsos interpretadores del lector y los aspectos todos que conectan con el fenómeno literario. Como «las percepciones individuales son la base de todo nuestro conocimiento y no existe ningún método por el que podamos comenzar con datos que sean propiedad pública»<sup>10</sup>, nadie puede renunciar a aquella parte intuitiva, personal, aparentemente incontrolable en pro —por ejemplo— de un objetivismo absoluto, de un formalismo de cualquier tipo, en razón del carácter sígnico del discurso literario que sólo cuando se realiza como relación descarga un significado.

En esta lenta apertura del campo de relaciones y determinaciones del discurso literario, podemos asegurar nuestra intención guiándonos por principios generales, argumentos epistemológicos, confrontando nuestro propio despliegue con otros similares, etc. No existe un procedimiento único y seguro, desde luego; pero sí muchos para asegurar que nuestro camino no está equivocado o no es absolutamente caprichoso.

Por cierto que las teorías estructuralistas pueden proveer de modelos teóricos capaces de controlar esa falsa intuición, ya que, al término de este despliegue el campo al que pertenece el discurso literario debe constituirse cuidadosamente en constelación, es decir, en conjunto organizado de elementos contemplado desde la perspectiva del discurso en cuestión, no «como una caótica representación de un conjunto, sino como una totalidad rica, he-

<sup>10</sup> B. Russell, *ob. cit.*; pero cfr. más adelante lo que decimos del idealismo moderno.



cha de muchas determinaciones y relaciones»<sup>11</sup>. Es evidente que así no sólo se profundiza en el conocimiento del discurso «literario», sino también del fenómeno literario, como suceso complejo que compromete a otros muchos aspectos de nuestra existencia.

4. Se supone, pues, una lectura del objeto literario en cuestión. Y téngase en cuenta que no es exceso cartesiano el señalarlo. Por el contrario, hay corrientes críticas, para empezar, que se muestran reticentes al referirse a la lectura de discursos literarios<sup>12</sup>. De hecho, no sería nada extraño que, sobre todo desde el terreno de la historia, se quisiera considerar el objeto literario primero como objeto, es decir, como fenómeno o hecho que acaece en un determinado momento, independientemente de su significado concreto. Pero se trataría obligadamente de una consideración general y global de lo literario, no de un discurso literario concreto, perspectiva que tienden a adoptar, en efecto, filósofos y sociólogos con más propiedad que críticos literarios; a lo sumo se justificaría desde una perspectiva de una teoría de la literatura. Al lector primero y al crítico después le interesa, por el contrario, y ante todo, un determinado discurso literario, y debe pasar de su consideración objetiva a su consumición lingüística.

Pero además una lectura correcta del objeto literario supone que sencillamente podemos acceder a él, lo cual no suele ocurrir

<sup>11</sup> Marx-Engels, *Cuestiones de Arte y Literatura*, Barcelona, Península, 1975 (ed. de bolsillo), p. 69; y cfr. «[La crítica] parte siempre de lo concreto, de la lectura de la obra, pero ésta se le presenta en la primera lectura como un cúmulo de impresiones subjetivas, sin necesidad alguna ni validez general. La mediación del gusto (y, por tanto, su universalización) se produce precisamente a través de una labor de análisis, que lleva a la descomposición de la obra en elementos abstractos; elementos abstractos en los que, sin embargo, se puede captar las relaciones de la obra con el ambiente cultural, el histórico social, el lingüístico, con los datos mismos de la biografía del autor. Después de esta labor de análisis, el crítico vuelve a lo concreto, es decir, a la poesía, con una capacidad de comprensión que ya no está confiada a impresiones subjetivas, sino a datos objetivos y científicos». Y cfr. P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1974, reimpr. (1.ª ed.: 1966); pp. 13 y ss.

<sup>12</sup> Para algunas prevenciones críticas en contra de la lectura, V. J. C. Rodríguez, *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974. En otros casos, la cuestión se aborda con harta simpleza: cfr. Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981. Al otro extremo, la *Rhétorique de la lecture*, de M. Charles, Paris, Du Seuil, 1977. Y algo más clásico: A. Nisin, *La Literatura y el lector*, Buenos Aires, Nova, 1972.

con un tanto por ciento enorme de los discursos literarios: literaturas antiguas, extranjeras, orales, no publicadas..., a no ser que alguien se preocupe por hacérmolos accesibles. Este alguien suele ser un técnico, un traductor, un profesional —normalmente: un filólogo o un historiador— que ejerce su función limpiando el texto de asperezas e impurezas para que el público pueda leerlo, y con este «leerlo» aludo a la casi pura tarea de deletrear el texto y captar su significado inmediato, para lo cual se reconstruyen o recuperan sentidos perdidos o trastocados por la evolución de las lenguas —Filología— o de significados muy concretos deformados por la evolución de las circunstancias históricas —Historia—.

5. Una vez consumido el texto lingüísticamente, una vez efectuada su lectura, se inicia ese despliegue analítico a que nos referíamos; pero, ¿en qué dirección?, ¿con qué objeto?, ¿qué criterios epistemológicos pueden presidir esas lucubraciones?

Trascender el objeto como tal significa, para empezar, introducir en nuestro campo de observación nuevos hechos y objetos que se relacionan con el discurso literario, esto es: pasar de la consideración de un objeto a la consideración de un fenómeno que compromete a ese objeto y a otros muchos más, es decir, pasar a la consideración de un proceso, uno de cuyos elementos es el objeto literario<sup>13</sup>.

Podemos ir huyendo del caos, si tratamos de representarnos estrictamente todos esos objetos y sus modos de relacionarse. Para esta ordenación y relación podemos servirnos de nuestra intuición solamente o, además, de nuestra intuición encauzada por sistemas y cuadros de análisis, etc., tomados de otras ciencias o de validez comprobada. En el primer caso, pensamos que la actividad crítica es un arte y que, como tal, hay que dejar al crítico que desarrolle sus actividades intuitivas y geniales sin pedirle una

<sup>13</sup> Téngase en cuenta este párrafo para la bifurcación posterior que vamos a ensayar: el hecho literario como objeto que se relaciona con sus circunstancias de producción y consumo —de lo que ahora vamos a hablar—, además de con nuestras propias circunstancias; y, en segundo lugar, el hecho literario exento, sólo conectado con nuestras circunstancias de lectores y críticos.

explicación u objetivización de su método. Pero, si intentamos acercar las tareas del crítico a una actividad científica, pretendemos que nos dé cuenta de su modo de ordenar y de relacionar todos aquellos hechos y objetos, para servirnos nosotros de su método o para, entre unos y otros, construir el o los métodos más adecuados a nuestros intereses. Obviamente y sin negar la existencia y valor relativo de una crítica artística, única y exclusivamente basada en las intuiciones del lector, nosotros suponemos la posibilidad de aproximar las tareas del crítico lo más posible a una tarea científica.

6. En el camino que hemos seguido —la trascendencia del puro «objeto literario»— se ha renunciado implícitamente a una tarea de descripción, taxonómica, sobre la que hay bastante que decir.

La llamada «crítica positivista», en sus casos extremos, se aplica a la detallada descripción de su objeto, del discurso literario, tanto a nivel de sus elementos simples (nos dice cuál es su género, su estilo, sus temas...), como —con alguna pretensión más— a nivel de su significado global. En este segundo caso, dicha crítica pretende culminar sus tareas resumiendo que tal obra significa tal cosa.

No parece entonces que su tarea sea sino la de crear identidades allanando el camino a los lectores no avezados, para que vean lo que hay que ver y entiendan lo que hay que entender. Bastaría realmente que dichos críticos pusieran en manos de los lectores los mismos conocimientos que ellos tienen para que aquellos extrajeran idénticas conclusiones. Conclusiones, por cierto, evidentes e inevitables: tal obra no puede pertenecer más que a tal género literario o tener como tema central X. Al igual que en la descripción concreta de textos —por ejemplo, en el comentario de textos—: el fragmento incluye o no algunas figuras, tiene determinado ritmo, etc. Como el ritmo de determinado poema no puede cambiar, ni los protagonistas de un determinado drama no pueden dejar de serlo..., la crítica positivista parece ejercer una desesperante tarea repetitiva, empobrecedora en cuanto reduce a esquemas la variedad de la obra. Si tal obra sig-

nifica tal cosa —dicho esquemáticamente—, ¿no expresa mejor ese significado y, sobre todo, lo matiza y enriquece más la obra misma que su formulación crítica?

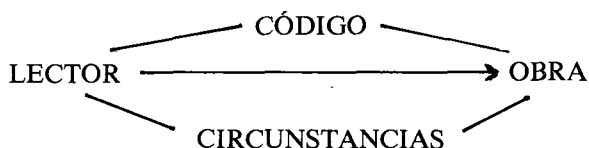
No todo es tan oscuro, sin embargo, en este terreno. Nos estamos refiriendo, como quien no quiere la cosa, a uno de los más debatidos problemas de la epistemología actual. Si adoptáramos la postura antipositivista tal cual va enunciada en los párrafos anteriores, acabaríamos por condenar cualquier tipo de indagación o conocimiento, previendo siempre que no cabe más que conocer lo que es y que el conocimiento es la recreación de lo real, una tarea vana. Para arrojar piedras a nuestro propio tejado: nuestro ejemplo, aquella reconstrucción del proceso, aquella constelación, siempre será un esquema de la realidad estudiada y, como tal, copia pobre y quizá inválida. No es así, claro. El hombre necesita conocer y asimilar lo que le rodea no tal cual, sino según sus peculiares características de actuar cognoscitivamente, es decir, a través de la reconversión esquemática, de la reproducción mental, de la síntesis, etc. La famosa «relación crítica» de Starobinski era un problema gnoseológico llevado ladinamente al terreno de la crítica literaria y en el que no podemos volver a incurrir. Y no sólo porque a nivel general de teoría del conocimiento ocurra así, sino también por la efectividad de ese tipo de conocimiento en concreto<sup>14</sup>. En efecto, la crítica positivista cumple su función cuando nos provee de elementos de juicio abstractos, simplificaciones sobre el objeto literario fáciles de manejar o de introducir en esquemas conceptuales en sustitución de la obra o de alguno de sus aspectos.

7. Si no se trata, pues, tan sólo de una tarea descriptiva, ¿qué puede seguir haciendo la crítica literaria, cuál es su finali-

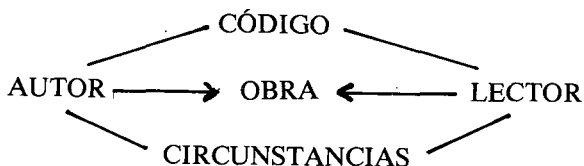
<sup>14</sup> Jean Starobinsky, *La relación crítica*, Madrid, Edicusa, 1975, p. 22: «La soledad del discurso crítico es la gran trampa de la que hay que escapar. Excesivamente sometido a la obra, comparte su soledad; excesivamente independiente de aquélla, recorre un camino singular y solitario, en el que la referencia crítica no es ya sino un pretexto accidental que, en rigor, debería ser eliminado; idolatrando el rigor científico, se encierra a solas con los «hechos» correlativos al método adoptado, resbala sobre ellos y se ensucia con ellos. Cada uno de estos peligros se puede definir como un pérdida de la relación y como una pérdida de la diferencia».

dad? Ya lo anunciamos: relaciona unos objetos con otros, o, mejor dicho, pone en claro las relaciones de su objeto con otros.

Nada más conveniente que en este preciso momento recordar tantos modelos de descripción del hecho literario que juegan a representar las relaciones inmediatas o necesarias del objeto literario, por ejemplo los que derivan de las funciones del lenguaje de Jakobson, o los que construyen los semiólogos (Petöfi, Umberto Eco, J. Kristeva...) <sup>15</sup>. Todos ellos describen el fenómeno, no el objeto, en términos de relación entre un lector y un objeto estando presentes en una circunstancia y utilizando una serie de códigos de significación. He aquí un ejemplo simple:



En el que prima la recepción de la obra literaria. He aquí el mismo, subrayando ahora su creación literaria:



No es ningún secreto que se trata de dos cuadros que tratan de iluminar los aspectos del consumo —el primero— y de la creación —el segundo— literarios. El desarrollo y análisis de una teoría crítica basada en estos esquemas nos llevaría muy lejos; no

<sup>15</sup> El origen del modelo semiológico se halla en la famosa conferencia de Jakobson «Lingüística y Poética» (1960), ed. en español en el vol. *Estilo del lenguaje*, ed. por T. A. Sebeok, Madrid, Cátedra, 1974. Otros de los que se citan, tan sólo como ejemplo, pueden ser los de Umberto Eco en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972 (ed. orig.: 1968), pp. 210-11. O los que salpican la revista *Semiótica*, pionera en estas lucubraciones.

vamos a hacerlo porque precisamente vamos a intentar trascenderlos a través de una doble crítica hacia lo que ellos representan.

En primer lugar todos estos cuadros consideran que existe un sujeto creador que es quien origina el fenómeno e implícitamente introducen la primicia de esta categoría ideológica, es decir, definen implícitamente el discurso literario como creación de un sujeto, creación libre. Recordemos que estamos huyendo de adjetivar el hecho literario, para no desvirtuar nuestro cauteloso acercamiento al fenómeno. La categoría «sujeto libre» se halla también implícita en otros muchos aspectos de estos cuadros: la comunicación, por ejemplo, parece establecerse limpiamente entre dos sujetos.

En segundo lugar —y enseguida se verá de qué modo se relaciona con nuestra primera objeción—, estos cuadros no nos van a decir nada de la causa por la que se produce el hecho literario, a lo más se van a limitar a constatar su mecánica y a dejar entrever que la causa se halla en el «autor» o sujeto que libremente actúa creando el discurso. Son dos peligros de los que hay que huir.

8. En efecto, entre el complejo de relaciones que podemos establecer a partir del discurso literario hay algunas que serán, por su carácter, esenciales: las relaciones de origen o determinación, esto es: las que reproducen teóricamente el proceso que ha debido originar el discurso literario, las que dinamizan nuestra descripción. Primero, porque así evitamos caer en la trampa de crear nuevas identidades, a nivel esta vez superior (hechos, objetos y sus relaciones); y después y sobre todo porque así construimos un modelo teórico que reproduce aproximadamente la producción del discurso literario. Modelo que, como teórico, podemos intentar aplicar a otros muchos objetos de la misma naturaleza y en el que no habremos escamoteado las causas del fenómeno. Como ya se habrá observado se trata sencillamente de «historiar» el fenómeno.

Son, pues, dos los problemas generales que el crítico debe plantearse, 1.º) conjunto de hechos y fenómenos relacionados con el discurso literario; 2.º) modo de esa relación, esencialmente se-

ñalado por su conexión genética y por su grado de determinación, ya que «si la percepción ha de ser una fuente de conocimiento del objeto, debe ser posible inferir la causa desde el efecto o al menos inferir algunas características de la causa» (B. Russell).

9. Es ahora, sin embargo, cuando comienzan a plantearse los mayores problemas. En efecto, la contemplación del objeto literario despliega ante nosotros un campo inconmensurable que compromete realmente al universo todo: asuntos, obras, épocas, autores, etc. Los cuadros anteriores relegaban el problema al cajón de sastre llamado «circunstancias»; pero ya vimos que primando entonces la categoría de sujeto —creador y lector—, dando u otorgando una posición central y absoluta al objeto y refiriéndose al código lingüístico. Es evidente que esa esquematización del hecho literario, pregonada por idealistas y formalistas, aboca a un estudio de los aspectos formales de la obra literaria, o a su consideración como producto individual y artístico.

Mas también resulta incuestionable que no podemos intentar relacionar el fenómeno literario indiscriminadamente con todo el universo.

He aquí que, justo en estos momentos, necesitamos concretar algo más, adelantar algunas de las características del discurso literario para que nos ayuden a encontrar los elementos pertinentes de esa relación. Todavía sin dogmatizar ni definir, estas características podrían ser una matización de los rasgos moleculares señalados: ideas transmitidas lingüísticamente. Utilizando ponderadamente lo que la crítica ha venido estudiando y analizando acerca de cada uno de estos aspectos podríamos señalar cosas como:

1.º) Que el discurso literario es un discurso histórico (se produce en determinado momento).

2.º) Por el que se transmiten o comunican contenidos, ideas, etc., a veces ficticios o desviados de la realidad.

3.º) Que puede, sin embargo, transmitirse o funcionar en momentos distintos a los de su creación (no suele ser «fungible»).

4.º) Y cuya forma lingüística puede revestir cierta originalidad o poseer alguna peculiaridad a cualquier nivel (estructural, estilístico, gramatical, etc.).

Un análisis pormenorizado de estos rasgos demostraría fácilmente que sólo uno es rasgo permanente y esencial del llamado discurso «literario», en tanto que los tres restantes, y sobre todo los dos últimos, se difuminan, aparecen y desaparecen, etc. según qué momento histórico y constituyen, en definitiva, accidentes del llamado hecho «literario». Aunque no es el objeto de estas páginas, ese análisis mostraría sencillamente la identidad total del discurso ideológico con el discurso literario, que no es sino aquel mismo cuando intenta presentarse empapado por una serie de rasgos —el estilo, la ficción y la subjetivación— que intentan caracterizarlo como algo distinto. Ni siquiera los más refinados análisis neomarxistas han podido desentrañar la naturaleza evidente y constante del llamado discurso «literario» como algo distinto del mero discurso ideológico.

Pero si nos hemos desviado ligeramente de nuestro camino inicial ha sido para explicarnos cómo de hecho la mayoría de los acercamientos críticos tradicionales —estilístico, psicológico, psicoanalítico, etc.— operan teniendo en cuenta implícitamente un modelo, en el que como es natural intentan poner de relieve los aspectos que ellos consideran esenciales en el objeto literario: ser creación de un sujeto, ser un hecho histórico, ser un fenómeno lingüístico, etc.

Piensen los estilólogos que un modelo sería el que explicara la obra a partir de la lengua; los psicoanalistas, a partir de la mente humana; los sociólogos, de las circunstancias histórico-sociales, etc. Se podrían representar estos modelos gráficamente por una serie de matrices que de izquierda a derecha representan los momentos esenciales del proceso de producción abocando siempre a una matriz «discurso literario».

El despliegue del campo en estos casos es, se observa a simple vista, empobrecedor en exceso de la realidad. Se ha debido prescindir de demasiadas cosas en beneficio de algún aspecto,



que es el que aparece destacado en la matriz inicial. Diríamos que este tipo de aproximación crítica tiene los siguientes fallos:

- es empobrecedor de la realidad literaria
- es dogmático, por lo mismo, porque al restar importancia a los aspectos rechazados, carga la mano con el admitido
- es incompleto, por cuanto no nos da las causas, las razones de la obra a que se refiere.

10. Como contrapartida necesitaríamos un modelo que fuera capaz de dar cuenta de mayor número de aspectos en la obra literaria, que no se conformara con una sola dimensión, esto es: que pusiera en juego mayor número de elementos, conceptos, hechos. Un modelo que no presentara ninguno de estos objetos, hechos, etc. como preeminente, sino la ordenación cabal de todos los puestos en juego, es decir, que en su representación gráfica no admitiera matriz teórica alguna más a la izquierda, de modo que fuera por este lado también finito.

¿Es posible este modelo crítico? Puede serlo si razonablemente devolvemos al hecho literario su estatuto de discurso ideológico o histórico, y sí es este aspecto el que destacamos y colocamos como causal en el modelo crítico.

De hecho algunas corrientes marxistas han explicado la literatura —por lo demás como cualquier otra manifestación artística— como un hecho social que se debe situar entre las superestructuras y que mantiene ciertas relaciones con otros elementos de las superestructuras y, en último término, con la infraestructura, lo que viene a querer decir que la matriz izquierda de un modelo teórico es resueltamente una formación social, de la que derivan las ideologías. Frente al marxismo, la crítica idealista colocará al extremo izquierdo de su modelo un conjunto de ideas y creencias, del que dependerán también las ideologías representadas en las matrices siguientes. Se trata, desde luego, de dos posturas clásicas e irreductibles, que no voy más que a señalar.

Ahora bien, entre esta determinación última —la idealista o la materialista— y el objeto literario, ¿cuáles son las matrices intermedias, esto es, los elementos, hechos, objetos, etc. por los

que discurre la voluntad expresiva del autor, de un emisor que encamine esencialmente esa voluntad hacia una obra literaria concreta? O, de otra manera, los hechos y objetos que se relacionan íntimamente con el discurso literario, hasta el punto de que explicar su relación constituye uno de los fines esenciales de la crítica literaria.

La crítica tradicional habla de temas, ideas, circunstancias sociales, sicología del autor, género, estilo, fuentes literarias, etc. De hecho cada uno de estos aspectos podría representarse como una matriz intermedia de las que buscamos. La voluntad expresiva del autor tiene en cuenta, se relaciona, está supeditada a todos y cada uno de estos aspectos que influyen realmente en la conformación final de la obra. Por eso hablaba antes de acudir a la tradición crítica tomando de ella este corpus de motivos determinantes. Cualquier ordenación coherente de todos estos elementos en una constelación que tenga en su lado izquierdo una matriz idealista o materialista y como producto final el discurso literario en cuestión puede servirnos como modelo crítico.

Todos estos modelos teóricos pueden enriquecernos con infinidad de matrices intermedias destinadas a dar cuenta de motivos cada vez más concretos de la obra literaria. Pero es quizá lo más importante no descuidar los motivos generales, ya que por su propia naturaleza deben ser los que permitan utilizar el modelo para explicar fenómenos literarios, la producción del discurso literario cualquiera que éste sea, y no «un» solo ejemplo literario.

De esta manera habremos logrado algunos de los requisitos esenciales de los que hablábamos: 1.º) identificación de lo literario como un proceso y no como un «objeto». 2.º) intento de captar la dinámica de ese proceso a través de sus elementos esenciales, relacionándolos por sus determinaciones de origen. 3.º) reducción o esquematización, necesaria para reconvertir la realidad de ese hecho en un objeto mental.

11. Una paráfrasis sencilla del modelo expuesto vendría a decir lo siguiente. Cualquier obra literaria encuentra su razón de ser primera y la explicación de sus características esenciales en

una formación social o un conjunto de ideas y creencias, que conforman o determinan una ideología. Esa ideología es la que sustenta una clase social (o individuo) a la que pertenece el escritor, quien, aun poseyendo esa ideología común a una clase social determinada, creará su obra de acuerdo sobre todo con características psicológicas peculiares y con sus preferencias literarias y lingüísticas.

Téngase en cuenta, no obstante, que una discusión más pormenorizada de todos estos aspectos sacaría a relucir multitud de problemas. Por ejemplo, nos dirían enseguida, las selecciones lingüísticas y literarias están también determinadas por la ideología del escritor —evidente—, lo mismo que sus características síquicas, con lo que volveríamos a subrayar el valor determinante de los aspectos primarios (la formación social y el conjunto de ideas y creencias). Llegado el momento de hablar en concreto de los diversos tipos de acercamientos críticos, tendremos ocasión de subrayar cómo este hecho debe fecundar, en efecto, las técnicas precisas (crítica de fuentes, estilística, etc.) de acercamiento al objeto literario, refiriéndolas siempre a motivaciones anteriores. Se trata de dos cosas: 1.º de una manera lógica y sencilla de huir de los formalismos extremos; 2.º de considerar cabalmente la famosa unidad forma-fondo mostrando de qué manera es una realidad su imbricación absoluta. En la práctica, la aplicación de un motivo —de un modelo— de ese tipo se revelará sin duda enojosa. Si para explicar un soneto, un cuentecillo, un motivo literario hace falta estudiar la formación social, ideología, sique, estilo lingüístico, etc. del autor y el momento, nos condenamos a una tarea desmesurada. Cabe, sin embargo, el buen criterio de, sin renunciar a priori a explorar la relación de ninguna de estas matrices, intuir de la lectura del discurso literario las que cobran especial importancia en cada caso y profundizar en ellas. El discurso crítico conjugaría así coherencia y efectividad.

13. Estamos llegando a primera conclusión importante. De la correcta aplicación de este método podemos 1.º superar el objetivismo que pregona ceñirse al objeto literario renunciando incluso a relacionarlo históricamente con los hechos y objetos o as-

pectos más inmediatos que lo produjeron; 2.º) de esta manera conseguiríamos también no anular el discurso crítico ante el discurso literario: no se trata ya de reproducir este último tal cual en un juego malabarístico de identidades; 3.º) y, en fin, conseguiríamos, razón final y más importante, explicarnos el objeto literario: por qué es así y por qué se ha producido en determinado momento.

No se trata, ya se habrá echado de ver, de un procedimiento científico ni mucho menos, si entendemos por tal —como se suele— la aplicación de un método mecanizado, cuantificado en grado tal que —dada la fórmula de aplicación— hasta una máquina podría obtener los mismos resultados. En muchos momentos de nuestra disertación hemos subrayado la importancia de la intuición como impulso explicatorio: sobre todo para establecer el conjunto de hechos y fenómenos que se relacionan con el literario, su modo global de organizarse y cuál de entre todos ellos puede empezar a analizarse como especialmente fecundo. Para el que tenga otra idea de lo científico, le cabe el consuelo de que tales impulsos intuitivos, absolutamente necesarios, pueden reafirmarse o corregirse paulatinamente haciendo y deshaciendo el modelo a la vista de los resultados obtenidos.

14. La epistemología moderna —sobre todo la popperiana— reconoce sin embargo la relativa autonomía de los objetos mentales, creados o creables por la conducta humana. Quizá en ningún trabajo se haya expuesto con más claridad y precisión la existencia de «contenidos de pensamiento objetivos» como en la conferencia de Popper titulada «Epistemología sin sujeto cognoscente»<sup>16</sup>.

Ello quiere decir que, si esto es así, es probablemente equívoca una consideración histórica e ideológica de la obra literaria: lo que interesa no es su modo de producirse, su historia, sino la

<sup>16</sup> Para no complicar la bibliografía con un aspecto que quizá pueda considerarse alejado de la crítica literaria me limito a reseñar lo esencial del propio Popper; desde luego su *Lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1962 (ed. orig.: 1959); y la recopilación del volumen *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1974 (ed. orig.: 1972), de donde extraigo las citas.

obra como tal una vez producida e independientemente del sujeto que la produjo. Veamos cuáles son los argumentos de Popper.

«Podemos distinguir —dice— los tres mundos o universos siguientes: primero, el mundo de los objetos físicos o de los estados físicos; en segundo lugar, el mundo de los estados de conciencia o de los estados mentales o, quizá, de las disposiciones comportamentales a la acción; y en tercer lugar, el mundo de los contenidos de pensamiento objetivo, especialmente de los pensamientos científicos y poéticos y de las obras de arte». [Entre los inquilinos de este tercer mundo] se encuentran especialmente los «sistemas teóricos» y tan importantes como ellos son los «problemas» y las «situaciones problemáticas». Demostraré también que los inquilinos más importantes de este mundo son los «argumentos críticos» y lo que podríamos llamar —por semejanza con los estados físicos o los estados de conciencia— «el estado de una discusión» o «el estado de un argumento crítico», así como los contenidos de las revistas, libros y bibliotecas». Popper recuerda alguno de sus argumentos típicos para demostrar la existencia de este tercer mundo: la destrucción de máquinas y herramientas y la conservación de los libros, que servirían para la reconstrucción de todo el saber perdido.

Su tesis defiende que el conocimiento objetivo no es el que estudia el conocimiento radicado en un sujeto, sino que pertenece al tercer mundo. Ello «entraña la existencia de dos sentidos distintos de conocimiento o pensamiento: 1.º) conocimiento o pensamiento en sentido subjetivo que consiste en un estado mental o de conciencia, en una disposición a comportarse o a reaccionar; y 2.º) conocimiento o pensamiento en sentido objetivo que consiste en problemas, teorías y argumentos en cuanto tales. El conocimiento en este sentido objetivo es totalmente independiente de las pretensiones de conocimiento de un sujeto; también es independiente de su creencia o disposición a sentir o actuar. El conocimiento en sentido objetivo es conocimiento sin conocedor: es conocimiento sin sujeto cognoscente».

Popper admite que el estudio de este tercer mundo puede hacerse desde el punto de vista de su origen, a través del comporta-

miento; pero que también se pueden estudiar las estructuras mismas. En todo caso apunta que «ambos tipos de problemas dependen del hecho de que existan tales estructuras objetivas, hecho que por sí mismo pertenece a la segunda categoría». Es decir: es más fundamental este segundo tipo de problemas. Existen, en fin, en la esfera humana-mental «problemas de producción por un lado, problemas relativos a las estructuras mismas producidas por otro». «En contra de lo que pueda parecer a primera vista, estudiando los productos mismos podemos aprender sobre el comportamiento productivo más de lo que podemos aprender, sobre los productos, estudiando el comportamiento productivo». «El atractivo del enfoque subjetivo se debe en gran medida al hecho de que es causal».

«Podemos decir, pues, que hay una especie de tercer mundo platónico (o bolzanescos) de libros en sí mismos, situaciones problemáticas en sí mismas, argumentos en sí mismos, etc. Afirmando que, además, aun cuando este tercer mundo sea un producto humano, hay muchas teorías, argumentos y situaciones problemáticos en sí mismos que nunca han sido producidos o entendidos por el hombre y puede que nunca lo sean».

«Todo trabajo científico está dirigido a acrecentar el conocimiento objetivo».

Desde este punto de vista —que Popper delimita cuidadosamente del platonismo y del hegelianismo— Popper ataca la concepción expresionista del arte; y sugiere que es mucho más importante la relación obra → perceptor que la del sujeto que expresa a través de la obra → perceptor.

Las objeciones a la teoría de Popper suelen subrayar que este tercer mundo está formado sencillamente por expresiones simbólicas o subjetivas, expresiones lingüísticas de estados mentales subjetivos. Es decir: son medios de comunicar esos estados mentales subjetivos.

Llevemos el «tercer mundo» al terreno de la obra literaria y analicémoslo con todas sus consecuencias.

15. La existencia de obras sin sujeto cognoscente quiere decir que, independientemente de su lectura, comprensión y crítica existen poemas, ensayos, novelas, etc. Estas obras podrían estudiarse como el resultado comportamental de una mente humana, es decir, psicológicamente, y por extensión, histórica o sociológicamente. Resulta evidente, en todo caso, la importancia de la obra literaria a partir de la cual se traza el panorama o la conducta del productor. Pero también quiere decir que si no supiéramos nada de los autores o sus circunstancias históricas, la obra como tal podría ser estudiada de modo exento, como estructura en sí misma, dice Popper. En este caso consideraríamos que existe un campo autónomo —el de la literatura— con toda una serie de objetos dados, desconocidos, presumibles y posibles cuyo conocimiento podríamos ir adquiriendo paulatinamente. Las hipótesis críticas en este sentido podrían enunciar respecto al campo cosas como las posibilidades combinatorias de elementos narrativos, los procedimientos capaces de crear un campo metafórico, el corpus de argumentos dramáticos, etcétera.

Sin embargo, una diferencia se impone enseguida con respecto a otros campos no artísticos: el conocimiento objetivo en otros casos remite a aspectos externos (del primer y del segundo mundo, por emplear la terminología de Popper); en el terreno de la literatura y del arte en general estos conocimientos remiten de nuevo a ese mismo campo autónomo. Por decirlo de otro modo: son puramente formales. En cuanto las referencias del campo artístico nos lleven a otros terrenos (la conducta, la historia, la realidad, etc.) nos las habemos con otra cosa que no es el arte sino el tercer mundo de la psicología, la historia o cualquier otra ciencia. Si intentamos reconcentrarnos en la sola faceta literaria, artística, su conocimiento se convierte en un puro enriquecimiento formal, de aspectos desconectados con la realidad, absolutamente artificiales: no es conocimiento lo que produce sino creación imaginativa.

La disyuntiva nos recuerda el viejo problema de caracterizar lo literario: si por su contenido, no es literario sino perteneciente al campo de sus referencias; si por su forma, condenamos lo lite-

rario al malabarismo de las formas exclusivamente. En ninguno de los dos casos hay salida.

Otras conclusiones, quizá perogrullescas, a las teorías de Popper se refieren a: ese tercer mundo objetivo no puede más que darse a conocer o realizarse a través de un sujeto cognoscente. En el plano literario: la faceta lector no puede faltar para la realización o el conocimiento de la obra literaria. Lo que realmente se pone en entredicho es la dimensión psicológica e histórica de la obra, o como él explicó en otro ensayo, «la miseria del historicismo».

16. La literatura, pues, expone ideas, una de las cuales es que existe la «literatura» y que por ese medio puede uno explicarlas de manera más conforme a sus intenciones, por ejemplo, no necesariamente tal cual, directa y doctrinalmente, sino con la presentación ficticia de pensamientos, personas, relaciones, acaeceres, etc. El lector capta, así, en esta tramada complejidad, lo que el escritor ha querido expresar; incluso lo capta mejor por el hecho de que lo expongan literariamente, porque ese vehículo es un ingrediente más —como los detalles de ese vehículo: género, estilo, estructura, etc.— del complejo ideológico puesto de manifiesto. En general, la literatura prefiere la reconstrucción de vivencias, experiencias, hechos, etc. que son resultado de la ideología directa<sup>17</sup>.

¿No puede trascender un artista las ideas de su época? La pregunta se ha hecho a veces disparatadamente en el sentido de ¿no hay nada que no sea ideología en la obra literaria? Evidentemen-

<sup>17</sup> Para el concepto de «ideología» en el marxismo actual, y sobre todo en Althusser, con referencias a la Literatura, cfr. de este autor «Marxismo y humanismo» en *La revolución teórica de Marx*, Madrid, Siglo XXI, 1973, 9.ª ed. (1.ª ed. orig.: 1965), pp. 182-206 y en particular pp. 191-6. «Sobre el concepto de ideología» en *Polémica sobre el marxismo y el humanismo*, México, Siglo XXI, 1973, 4.ª ed. (1.ª: 1968), pp. 176-86. En «Sobre la Ideología y el Estado», en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1974, pp. 103-170, especialmente pp. 112-16, 126-7. Así como el *Curso de filosofía para científicos*, ya citado. La cuestiones artísticas y literarias se hallan tratadas casi siempre tangencialmente (por ejemplo en la «Carta a Michel Simon», de 1965, en *Polémica...*, p. 194, *Curso de Filosofía...*, pp. 40-51; etc.) a no ser en el brevisimo artículo aparecido en *Literatura y Sociedad*, colectivo editado en Buenos Aires, 1972.



te nada puede haber que no lo sea; pero el autor puede expresar mediante su versión artística los anhelos, las críticas, la disconformidad —consciente e inconsciente— con la ideología dominante. En este sentido trasciende las ideas de su época; mas tales anhelos y tales críticas no dejan de ser por ello elementos ideológicos que él posee y manifiesta. La pregunta se contesta, por tanto, por sí misma: el escritor no puede expresar lo que ni siquiera inconscientemente conoce.

Por otro lado no se trata sólo de que la literatura «exponga» ideas, con lo cual uno puede entender —y así se hace con mucha frecuencia— que son las ideas nítidamente presentadas por el autor, por sus personajes, etc. Se trata, en realidad, de algo infinitamente más complejo: la literatura «explaya» ideas y no tanto cuando el autor cree estarlas exponiendo como cuando adopta la expresión literaria, elige un género, utiliza un estilo y otras mil circunstancias de su quehacer. No es lo que su texto dice, sino lo que él hace con ese texto. Su ideología está en toda la obra literaria y sobremanera en aquellos lugares en los que parece no haber densidad temática.

Bien se habrá echado de ver que hemos recuperado el ritmo marxista en el tratamiento del tema; pero lo que ha de seguir es un capítulo aparte<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> A la hora de corregir pruebas leo el artículo de Walter G. Creed, «René Wellek and Karl Popper on the Mode of existence of Ideas in Literature and Science», en el *Journal of the History of Ideas*, 44 (1983), 639-56, que coincide en parte con lo que yo discuto al final de este trabajo y señala «he has not worked out the implications of his ontology for Literature».

# Una nueva sátira sobre el traslado de la Corte: El romance «Señora Valladolid»

ROSA NAVARRO DURÁN  
*Universidad de Barcelona*

Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, al hablar «de la perfección del estilo» formulará algunas ideas que serán citadas siempre al definir el conceptismo: «Son las voces, lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto», «Mas el nervio del estilo consiste en la intensa profundidad del verbo», «Preñado ha de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene»<sup>1</sup>. Y subraya la necesidad de adecuar el concepto al poema: el *decoro* o la *decencia* así lo exige, «porque el [concepto] que es nacido para un epigrama, no es decente para un sermón»<sup>2</sup>. Incluso inicia una enumeración de correspondencias entre estrofa y conceptos, y dirá del romance: «El romance quiere conceptos galantes más que profundos; figuras retóricas, más de la palabra que de la sentencia; estilo florido y bizarro»<sup>3</sup>. No distingue en él diversidad por el contenido como va a hacer con el soneto: «El soneto corresponde al epigrama latino, y así requiere variedad; si es heroico, pide concepto majestuoso; si es crítico, picante; si es burles-

<sup>1</sup> Edic. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, II, pp. 229, 234.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 231.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 232.

co, donoso...»<sup>4</sup>. El romance no tiene antecedente clásico que lo dignifique y así será visto como forma de expresión del estilo humilde. Sin embargo, es indudable que también su contenido condiciona la lengua. Un ejemplo claro lo tenemos en los romances satíricos, donde las plumas mordaces de los geniales Góngora y Quevedo crean unos juegos agudísimos. «En el ápice del ingenio aparece el recurso verbal que podemos designar con los nombres de silepsis, dilogía o disemia» dirá Lázaro Carreter<sup>5</sup>, y lo burlesco, lo satírico tiene su punto de apoyo en esos juegos de palabras. Un riguroso estudio del romancero satírico nos ofrecería numerosísimos ejemplos. Para enriquecer su acervo y subrayar algunos juegos conceptuosos, voy a exhumar un curioso y largo romance burlesco sobre el traslado de la corte a Valladolid. Se halla copiado entre los folios 196-199v. del ms. 3.857 de la Biblioteca del C. S. I. C. de Madrid, perteneciente al fondo Rodríguez Marín. El códice es un volumen facticio copiado en Sevilla a principios del siglo XVII, aunque algún cuadernillo puede haberlo sido un poco antes<sup>6</sup>. Sólo hay en él otra composición transcrita por el mismo copista, es la «Elegía de D. Fernando de Guzmán a la muerte de don Agustín de Cetina, hijo del contador Agustín de Cetina»<sup>7</sup>, con fecha de 1601, muy cercana a la del romance, porque por la novedad con que se refiere al período de Corte en Valladolid (1601-1606), es más verosímil datarlo al comienzo de tal etapa.

El autor se dirige a la ciudad personificándola, «Señora Valladolid», y desvela el tema en los vv. 41-2: «Valladolid en Castilla, / ya de todo el mundo reyna». El v. 61 lo sitúa en la época

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977<sup>3</sup>, p. 24.

<sup>6</sup> F. Rodríguez Marín lo menciona en su edición crítica de *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, Tip. de F. de P. Díaz, 1905, p. 153, nota 4; en «Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVII, 1907, p. 3 y en «La Segunda parte de la vida del pícaro con algunas noticias de su autor», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVIII, 1908, p. 71.

<sup>7</sup> *Vide* mi artículo «Nuevos datos sobre el poeta Fernando de Guzmán», en *Miscel·lània en honor del Dr. Antoni Comas*, Universidad de Barcelona, en prensa.

histórica: «ya que al terçero Philippo [hospeda]», y los vv. 93-5 parecen aludir a lo reciente del hecho, reincidente también, «ya que todos quantos digo / nuebamente los ospeda / para pena de Madrid». «Señora Corte» le llama en el v. 125. Y al final resumirá su propósito el autor: «Perdone si en modo humilde / traté de sus exçelencias» (vv. 177-8), «excelencias» que le llevan a crear la curiosa sátira cortesana que transcribo a continuación<sup>8</sup>:

Señora Valladolid, f. 196  
si a su merçed se le acuerda  
del tiempo que fue villana,  
de don Pero Ançures dueña,  
5 cuando la llamaron rica  
y eran todas sus riqueças  
muchas guindas de Simancas,  
muchas roscas de Tudela;  
cuando fue su turbio amante  
10 el viejo aguador Pisuerga,  
y Esgueba, sucia de vasos,  
fregona de su limpieza;  
cuando su cuerpo abrigauan  
por ser de çebro fresca,  
15 de Medina los gauanes,  
las freçadas de Palencia;  
cuando Toroços malquisto,  
su acemilero de leña,  
onrró con fuego sus lares,  
20 aunque ya salado tienbla;  
cuando con crenchas partidas f. 196v.  
venían a ber sus fiestas  
de Zamora doña Urraca,  
de Burgos doña Ximena;  
25 si se le acuerda de todo,  
bien berá las diferençias

<sup>8</sup> La lectura de algunos versos es dificilísima porque la tinta casi ha desaparecido por unas manchas de humedad que estropean la parte inferior de los folios (sobre todo el 198v.). Mantengo las grafías, pero acentúo y puntúo según las normas académicas.

que representa en el mundo  
Fortuna, autor de tragedias,  
y que el sol y el hombre, solos  
30 padres de quanto se engendra,  
para que una cossa nazca  
diçen que otra cossa muera;  
enblema de que la edad,  
como noria dando bueltas,  
35 tal vez los llenos derrama  
y tal los vaçíos llena.

Muy geroglífico estoy,  
ora bien mudemos tema,  
mezclemos con esto grave  
40 algo dulce que entretenga.

Valladolid en Castilla,  
ya de todo el mundo reyna,  
por mil años cortesana  
y por ninguno corte enferma,  
45 palabras quiero tener  
esta tarde con su alteça,  
y pues no me da posada,  
por merçed que me dé audiencia.

Yo soy vn hombre de pluma,  
50 aunque sin alas que puedan  
leuantarme de mi estado  
porque las rinde gran piedra.

Soy un medio censurante  
entre Zoýlo y poeta,  
55 más escrito que leýdo  
como el son de Juan de Mena.

Deseo, pues, que me escuche  
porque en mí Galeno vea  
que regimiento en salud  
60 de enfermedades preserua.

Ya que al<sup>9</sup> terçero Philippo,

f. 197

<sup>9</sup> el, *en el ms.*



- se visten de varias mezclas;  
 ya que todos quantos digo  
 nuebamente los ospeda  
 95 para pena de Madrid, f. 198  
 mal dicho, para enmienda,  
 que de no purgarse en tiempo  
 vino a estar ynchada y gruessa,  
 tanto que ynportó sangralla  
 100 aprissa de todas venas.  
 Era glotona epicúrea,  
 pero ya comiendo dieta  
 de sus muchas noches haçe  
 día y noche penitencia.  
 105 Recogíase muy tarde,  
 mas, porque repose y duerma,  
 a la queda le an tañido  
 vadajadas de paçiencia;  
 mucha justicia la ronda,  
 110 muchos la guardan y çelan,  
 más por la espada que quitan  
 que por la vida que enmiendan.  
 Mandaba a sus regidores  
 y ellos oy en la cabeza  
 115 le ponen zenica y diçen:  
 «Reconoçe que eres muestra».  
 Troya, Cartago y Sagunto  
 con ruynas la consuelan  
 mostrando que nadie tubo  
 120 ciudad que perpetua sea.  
 ¡O tiempo! ¿tus alas libres? f. 198v.  
 Mas, ¡O Fortuna!, ¿tu rueda?,  
 ¿qué no bencen?, ¿qué no acaban?  
 ¿qué no pasan?, ¿qué no truecan?  
 125 Digo, al fin, señora Corte,  
 que porque a los suyos tenga  
 en tan amigo ospedaje  
 que dure edades inmensas,

- 130 cante siempre el conde Claros  
el çielo alegre en su tierra  
y no de Leandro y Ero  
las nubes y las endechas.  
De tornasol y de rasso  
galas haga, que libreas  
135 y sus chamelotes de agua  
para la Mancha los venda.  
Sereníssima señora  
por corona y mitra sea,  
sin permitir que la llamen  
140 serrana de escarcha nieblas,  
ni que viva en Polvoraça  
los meses de ardientes siestas,  
y los demás, salpicada,  
por los lodos se pasea.  
145 No se encrezca ni [se] ensanche, f. 199  
que no es Castilla la Vieja,  
y viejas sin artificio  
poco tiempo se sustentan.  
Salga de madre su río,  
150 y assí como el Nilo riega  
a Egipto, riegue sus bocas  
de su multitud sedienta,  
que se quejan que no ay agua  
en golfo cuyas galeras  
155 sustenta[n] dos magestades,  
a quien Neptuno respeta.  
No permita que mosquitos  
su faz beneranda ofendan,  
que no es ella faraona  
160 para que plagas padezca.  
A los que de ella murmuran  
—que muchos murmuran de ella,  
tal porque no le a llamado  
y tal porque le desecha—,  
165 respóndaes que a mill años



- que ya la corte sustenta  
mediante su amigo, canpos  
labrados de pan cosecha,  
y que dar la puerta a tal  
170 y dar a tal con la puerta  
es treta contra escusados  
cuyo susidio son tretas. f. 199v.
- Aquí me llegó un recaudo  
que tengo posada çierta  
175 açia los varrios que llaman  
la puerta de Santisteban.
- Perdone si en modo umilde  
traté de sus exçelencias,  
que poco peca la pluma  
180 quando la yntençión açierta.
- Bien largo salió el romañçe,  
assí su dicha nos venga,  
porque a tan dévil prinçipio  
feliz fortuna suçeda.
- Finis.

La habilidad versificadora del autor le permite no basarse constantemente en la unidad de la cuarteta (aunque ésta se mantenga) para expresar las ideas; a veces se encadenan a lo largo de muchos más versos, como la larga enumeración que va de los vv. 61 al 92, o incluso ensaya algún brusco encabalgamiento como el de los 150-2: «y assí como el Nílo *riega / a Egipto*, riegue sus bocas / de su multitud sedienta».

Los juegos de palabras son continuos, y frecuentes los términos cultos, «délficos talaes», «epicúrea» junto a los truhanescos («mohatrero», «garito», «lenon», etc.). La riqueza de lo apuntado a través de lo dicho es tal que el lenguaje se hace difícil de descifrar. Es innegable la maestría y la pluma mordaz e ingeniosa del autor.

El apóstrofe a Valladolid, hecha «señora» en su personificación, nos es familiar gracias, entre otros, a los geniales Góngora y

Quevedo. Desde los sonetos gongorinos «¿Vos sois Valladolid?, ¿Vos sois el valle?» y «Valladolid, de lágrimas sois valle»<sup>13</sup>, ambos de 1603, a «No fuera tanto tu mal, / Valladolid opulenta», el romance de Quevedo<sup>14</sup>. Pero sus ríos, Pisuegra y Esgueva, son blanco de los versos del genial cordobés: «¿Qué lleva el señor Esgueva?», la famosa letrilla, se une a los sonetos «Jura Pisuegra a fe de caballero» y «¡Oh qué malquistado con Esgueva quedo»<sup>15</sup>, los tres poemas de 1603 también.

El recuerdo del pasado de Valladolid «el tiempo que fue villana» es el tema de los 24 primeros versos, y aprovecha el autor para mencionar lo turbio del Pisuegra y la suciedad de Esgueva en una de las cinco cuartetas precedidas por «cuando» que componen el rememorar sus humildes orígenes:

Cuando fue su turbio amante  
el viejo aguador Pisuegra  
y Esgueba, sucia de vasos,  
fregona de su limpieza...

(vv. 9-12)

Góngora, que hace llevar a Esgueva parecida carga: «las cosas que por la vía / de la cámara han salido» (y así de él se avergüenza Pisuegra<sup>16</sup> o de él se apartan los álamos: «porque el sucio Esgueva es tal / que ni aun los álamos quieren / dalle sus pies a besar»<sup>17</sup>, también menciona el pasado villano de Valladolid: «y cortesano sucio os hallo agora, / siendo villano un tiempo de buen talle»<sup>18</sup>. El poeta cordobés apostrofa al Tajo de forma parecida en «A vos digo, señor Tajo», y el «si a su merced se le acuerda» con que comienza la evocación del pasado villano de

<sup>13</sup> *Obras completas*, edic. de J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972<sup>6</sup>, pp. 472-3.

<sup>14</sup> *Obra poética*, II, pp. 476-82.

<sup>15</sup> *Obras completas*, pp. 327 y 471-72.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 471-2; vv. 1-4 de «Jura Pisuegra a fe de caballero».

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 200; vv. 6-8 de «Al pie de un álamo negro». Quevedo no le irá a la zaga:

Pero el misero Esguevilla  
se corre y tiene vergüenza  
de que conviertan las coplas  
sus corrientes en correncias.

(vv. 57-60 de «No fuera tanto tu mal», edic. cit., II, p. 478)

<sup>18</sup> Vv. del soneto «Valladolid, de lágrimas sois valle», edic. cit., p. 473.

Valladolid tiene su equivalente en el v. 29 del romance gongorino: «acordaos de todo aquesto» y ello ha sido, por ejemplo, «Vos, que en las sierras de Cuenca / (mirad qué humildes principios) / nacéis de una fuentecilla / adonde se orina un risco» (vv. 21-4). El origen es aquí espacial, mientras a Valladolid se le mientan sus principios en el tiempo, igualmente humildes: «del tiempo que fue villana, / de don Pero Ançures dueña» (vv. 3-4). Como al conde Pero Ansúrez se le atribuía la fundación de Valladolid, Quevedo también lo menciona en el romance «Alabanzas irónicas a Valladolid, mudándose la Corte de ella»: «Todo pudiera sufrirse, / como no se le subieran / al buen *Conde Peranzules* / a la barba larga y espesa»<sup>19</sup>. Como evocación de ese tiempo pasado, el poeta menciona a doña Urraca y doña Ximena, rivales en algunos romances por el amor del Cid:

Cuando con crenchas partidas  
venían a ber sus fiestas  
de Zamora doña Urraca,  
de Burgos doña Ximena.

(vv. 21-4)

Con igual finalidad se las nombra, de modo más arbitrario todavía, ya que no se pretende aludir en él a una época histórica, en el romance «Voto a Dios, señor Cupido»:

Ya se passó aquella edad,  
quando Hurraca con Ximena  
se juntauan a labrar  
sus derechuelos la fiesta.<sup>20</sup>

«Cuando la llamaron rica» (v. 5) sigue evocando el texto, y efectivamente es el adjetivo que se le aplica a la ciudad, así en «Llegado es el rey don Sancho»<sup>21</sup>, éste le promete a D.<sup>a</sup> Urraca «a Villalpando y su tierra, / o Valladolid la rica», y Quevedo comienza un romance burlesco: «De Valladolid la rica»<sup>22</sup>, pero se burla al añadir «de arrepentidos de verla».

<sup>19</sup> *Obra poética*, II, pp. 479-80; vv. 81-84.

<sup>20</sup> *Segunda parte del Romancero general...*, recopilado por Miguel de Madrigal, edic. de J. de Entrambasaguas, Madrid, C. S. I. C., 1948, I, pp. 71-4.

<sup>21</sup> *Colección de romances castellanos* recogidos por A. Durán, n.º 768, B. A. E., I, p. 501.

<sup>22</sup> *Obra poética*, III, p. 136.

El tema del romance es la contraposición entre Valladolid, cortesana y rica, y Madrid, pobre y abandonada. Tres romances de la *Segunda parte del Romancero General* de Miguel de Madrigal hablan del mismo hecho: «Vuestra patria y vuestra corte» (f. 22v. y r.)<sup>23</sup>, donde Madrid le pide al monarca que no se marche, y los siguientes, enlazados entre sí: «Madrid y Valladolid» y «Señora doña Madrid», que comienza como el que comentamos, aunque dirigido a la ciudad rival (fols. 22v.-23r.)<sup>24</sup>, ambos de Alonso de Ledesma ya que aparecen recogidos, con variantes, en su *Romancero y monstruo imaginado* (Madrid, 1615), fols. 37r.-40r., como señala Miguel D'Ors en *Vida y poesía de Alonso de Ledesma*<sup>25</sup>.

Wilson en «Samuel Pepys's Spanish Chap-books, part I»<sup>26</sup> describe un pliego suelto (n.º 6/142) que tiene el romance «Señora Doña Madrid»: *Relación verdadera que da cuenta de un grandioso milagro que obró la Virgen del Rosario [...] Lleva al fin tres romances muy curiosos [...] El segundo, la respuesta de Valladolid a Madrid* (Sevilla, por Juan Vejarano, 1682). Y señala Wilson su presencia como 2.º poema en un pliego suelto (British Museum 11450, e. 25) impreso en Barcelona, en casa Sebastián de Cormellas, 1601 y que comienza con el anterior: *Competencia entre las dos villas, Madrid y Valladolid, sobre la yda de su Magestad a Valladolid*. Madrid ridiculiza a Valladolid en el primer poema y sólo la intercesión de Segovia frena la lengua de su contraria, en cuya boca está puesto el siguiente, su réplica.

El retrato de ambas apunta a esa riqueza y miseria que es la base común de la sátira:

Madrid vino como viuda [...]  
Es un pedernal su pecho,  
mas sacan miserias tales,  
como vara de Moysén  
agua de sus pedernales.

<sup>23</sup> *Segunda parte del Romancero general*, I, pp. 114-17.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 117-121.

<sup>25</sup> Pamplona, Eunsa, 1974, pp. 66-67.

<sup>26</sup> *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, II, 2, 1955, pp. 146-48.

En traje de ciudadana  
por el otro lado sale  
la rica Valladolid,  
tan señora como graue.  
Era una villana hermosa...

(vv. 5, 9-17).

Y de nuevo encontramos la alusión a su origen «villano». Madrid le echa en cara, además de su clima —que será tema a comentar en nuestro romance— la carencia de lugares y bosques para hospedar a los monarcas: «¿Dónde le piensa hospedar, / y lleuarle donde cace, / si no le presta Segouia / sus bosques y Casas Reales?» (vv. 45-8). Pero Valladolid, además de rebatir sus acusaciones, le recuerda sus orígenes labradores y vemos así la réplica al cartel de «villana» que siempre le cuelgan a esta ciudad:

Pues que ya se va a acostar,  
desnude bordadas ropas,  
y vista sayal mañana,  
pues que nació *labradora*.  
Tome zurrón y cayado,  
que a la larga o a la corta,  
buelue el agua a su carril,  
y la villana a su choça.

(vv. 41-48).

Góngora, que también utiliza la oposición villana/cortesana, señala la suciedad que el cambio comportaba: «Pisado he vuestros muros calle a calle, / donde el engaño con la corte mora, / y cortesano sucio os hallo ahora, / siendo villano un tiempo de buen talle» (vv. 5-8 de «Valladolid, de lágrimas sois valle»).

Valladolid consigue la corte y la riqueza a costa de Madrid, y así la reflexión sobre la veleidosa fortuna, que, para subir a unos, a otros baja, cierra esa primera parte mencionada del pasado «villano» de la ciudad. La imagen de la noria que hace plástica tal realidad:

Como noria dando bueltas,  
tal vez los llenos derrama  
y tal los vaçíos llena.

(vv. 33-6).

la encontramos también en la «Desengañada exclamación a la Fortuna» de Quevedo<sup>27</sup>:

Bestia de noria, que, ciega,  
con los arcaduces andas,  
y en vaciándolos, los llenas  
y en llenándolos, los vacias.

(vv. 5-8).

El poeta señala su cambio de tema: «muy geroglífico estoy, / ora bien mudemos tema...» (vv. 37-8) y comienza la enumeración de los huéspedes de Valladolid, o de su corte. Le pide audiencia para que le escuche «pues no me da posada» (v. 47) y sus palabras le curen en salud (vv. 57-60). Para ello se presenta como «hombre de pluma / aunque sin alas que puedan / leuantarme de mi estado» (vv. 49-51) y juega con la dilogía que la polisemia de la palabra «pluma» permite<sup>28</sup>, como antes ha unido el calambur a la antítesis («cortesana / corte enferma») (vv. 43-44)<sup>29</sup>. Sigue definiéndose: «Soy un medio censurante / entre Zoylo y poeta». Utiliza una frase hecha para ironizar sobre su limitado éxito: «más escrito que leído, / como el son de Juan de Mena» (vv. 55-6), aunque el cliché más corriente sea el que Góngora utiliza en «A vos digo, señor Tajo»: «en España más sonado / que nariz con romadizo, / famoso entre los poetas, / *tan leído como escrito*»<sup>30</sup>, con ambos conceptos a la par, como en el ro-

<sup>27</sup> *Obra poética*, II, p. 503.

<sup>28</sup> Quevedo juega de parecida forma con «plumas» en los vv. finales del romance burlesco «De Valladolid la rica»:

Si algo pudieren mis versos,  
puedes estar, Madrid, cierta  
que has de vivir en mis plumas,  
ya que en las del tiempo mueras.

(vv. 109-112; ed. cit., III, p. 139)

En nuestro romance se habla de las alas del tiempo: «¡O tiempo!, ¿tus alas libres?» (v. 121), que aclara el término.

<sup>29</sup> Como es bien sabido, Góngora y Quevedo son muy aficionados a tales juegos: el «ruiseñores / ruicriados» de los vv. 10-11, «Tenedme, aunque es otoño, ruiseñores, / ya que llevar no puedo ruicriados», de «¡Mal haya el que en señores idolatra» (*Obras completas*, p. 581) es un ejemplo de ello.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 122; vv. 7-10.

mance de la *Segunda parte del Romancero General* «Escuchadme, Ninfas bellas, / damas de Valladolid, / más escritas y leídas / que el encantado Merlín»<sup>31</sup>.

La enumeración de personajes se cierra con el dístico que la justifica: «que de los reyes las cortes / se visten de varias *mezclas*» y esta palabra presenta el equívoco de su doble significado, el que encaja con el verbo «vestirse», «contextura de diversas colores en los vestidos» (*Dicc. Aut.*) y el que alude a la unión de todos los seres que ha mencionado. Entre ellos hospeda, «al mirabel bagamundo, / de copete y sienes crespas, / garabato de vil gom», ejemplo de la dificultad de la lengua utilizada; así, según el *Dicc. de Aut.*, «mirabel» es «una flor de muchas hojas, de color amarillo u dorado, que aunque es hermosa a la vista, no tiene olor». A este personaje le hubiese afectado la prohibición del 13 de abril de 1639 que «ningún hombre pueda traer copete o jaulilla, ni guedejás con crespo u otro rizo en el cabello, el cual no pueda pasar de la oreja». Y además es «garabato» o ladrón, «mi aire lleva las capas; / las bolsas, mi garabato» dice Quevedo<sup>32</sup>; «de Caco llabe maestra» (v. 76), y Quevedo de nuevo utiliza el término «Discreteando a lo feo, / y desnudando a lo Caco»<sup>33</sup>. Otros personajes serán vistos también de forma quevedesca, así las «sirenas engañosas, / carne, pescado y donçellas» (vv. 79-80) recuerdan unos versos de las «Advertencias de una dueña a un galán pobre»<sup>34</sup>: «una de aquestas que enviudan / y en un animal se vuelven, / que *ni es carne ni pescado*, / dueña, en buena hora se miente» (vv. 9-12).

«A la cassante truchuela» (v. 84), és decir, bacalao, pez que simboliza la Cuaresma, la no «carnalidad», la asociamos con las mujeres abadejos de Quevedo, así en el baile de «Los Nadadores», entre un desfile de diversos pescados, nadadores «en el mar de la Corte», encontramos las «tapadas de medio ojo / cada pun-

<sup>31</sup> Edic. cit., II, p. 107.

<sup>32</sup> *Obra poética*, II, p. 271; vv. 51-52 de «Si me llamaron la Chica».

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 265; vv. 29-30 de «Allá van nuestros delitos».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 382; vv. 9-12 de «Una picaza de estrado».

to se hallan, / *abadejos mujeres*, / arremendando caras»<sup>35</sup>, o entre las que se bañan en el Manzanares: «No todas nadan en carnes / las señoras que publico: / que en pescados abadejos / han nadado más de cinco»<sup>36</sup>.

Tras el desfile se inicia la visión de la abandonada Madrid en penitencia por sus excesos.

Y si Góngora llama «Babilonia» a Valladolid<sup>37</sup> en «Llegué a Valladolid; registré luego», Quevedo llamará a Madrid «Jerusalén asolada, / Troya por el suelo puesta, / Babilonia destruida» (vv. 97-99 del romance burlesco «De Valladolid la rica») <sup>38</sup>. Y a su miseria tras el traslado de la corte la dedica la letrilla burlesca «Después que me vi en Madrid, / yo os diré lo que vi»<sup>39</sup>, donde entre otras visiones de su abandono dirá: «vi muchas puertas cerradas / y un pueblo echado por puertas» (vv. 34-5). Nuestro poeta mantiene la personificación y la pinta como era: «era glotona epicúrea» (v. 101) [...] «recogíase muy tarde» (v. 105) y cómo su conducta ha cambiado. Sus regidores «oy en la cabeza / le ponen zeniza y dicen: / «Reconoce que eres muestra» (vv. 114-6) y recuerdan estos versos a los que terminan el romance de Quevedo «No al son de la dulce lira»<sup>40</sup>: «Recibid bien la ceniza / que en vuestras frentes os pongo, / y acordaos de que sois tierra / y que os volveréis en lodo» (vv. 73-76), aunque el desengaño sea general en él a partir de una sátira a una dama. También acabará con una visión de ruina de Madrid el citado «De Valladolid la rica», de donde puede sacarse «aviso»; antes lo hemos visto como «muestra» o señal, indicio:

Eres lástima del mundo,  
desengaño de grandezas,  
cadáver sin alma, frío,  
sombra fugitiva y negra,  
aviso de presunciones...  
(vv. 101-105).

<sup>35</sup> *Ibid.*, III, p. 387; vv. 37-40.

<sup>36</sup> *Ibid.*, II, p. 400; vv. 65-68 de «Manzanares, Manzanares».

<sup>37</sup> Ed. cit., p. 471.

<sup>38</sup> *Obra poética*, III, p. 137.

<sup>39</sup> *Ibid.*, II, p. 191-92.

<sup>40</sup> *Ibid.*, III, p. 183.



En nuestro romance recibe consuelo «con ruinas» de «Troya, Cartago y Sagunto» (v. 117), los ejemplos siempre aludidos, de esplendor en ruinas. En el romance antes citado «Vuestra patria y vuestra corte»<sup>41</sup>, en boca de Madrid, menciona a los regidores, pero sólo como artífices de su esplendor: «Mis antiguos Regidores / comenzaron a hacer / admirables edificios / que sin vos han de caer» (vv. 33-6), y más adelante se identifica también con Troya: «y dirán: —«Aquí fue Troya, / adonde Madrid fue ayer» (vv. 63-4).

Sigue una cuarteta con apóstrofes al tiempo y a la fortuna con cuatro interrogaciones retóricas que rompen dos versos en dos hemistiquios tetrasílabos: «¿qué no bencen? ¿qué no acaban? / ¿qué no pasan?, ¿qué no truecan? (vv. 123-4), muy expresivos y que inciden de nuevo en el tema desarrollado en los vv. 28-36. También sirven de cierre de este subtema analizado y el autor reemprende el diálogo con Valladolid y su deseo de que le dure su estado, cosa que no sucedería:

Digo, al fin, señora Corte  
que porque a los suyos tenga  
en tan amigo ospedaje  
que dure edades inmensas...

(vv. 125-8).

A partir del v. 129 comienza una serie de deseos y consejos que dirige a la ciudad con los consabidos juegos conceptuosos. Se le podría aplicar lo que dice el autor del romance «Ya yo he dado en gentilhombre» de la *Segunda parte del Romancero General* después de unos de ellos: «He dado en ser jugador, / y estoy tan pobre y tan ruyn, / que hasta los vocablos juego, / como lo auréys visto aquí»<sup>42</sup>.

Le desea felicidad y para ello opone al conde Claros de Montalván (personaje de romances cuya historia tiene un final feliz tal como aparece en «Media noche era por filo») a Hero y Leandro, con su destino trágico. Y si éstos dieron materia a Góngora

<sup>41</sup> *Segunda parte del Romancero General*, I, pp. 115-16.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, I, p. 37.

y Quevedo para sus sátiras (desde la famosa «Arrojóse el mancebito» a «Señor don Leandro»), abundan asimismo las alusiones al primero por el fácil juego de voces que proporciona su nombre. Dice Quevedo: «Mas como los condes / la claridad gozan / desde el Conde Claros, / todo será sombras» en su romance «Erase una cena»<sup>43</sup>. Y el autor del romance aprovechará tal facilidad y opone, junto a los personajes, «el cielo alegre» a «las nubes»:

Cante siempre el conde Claros  
el cielo *alegre* en su tierra  
y no de Leandro y Ero  
las *nubes* y las endechas.

(vv. 129-132).

Y no abandonará la alusión al tiempo de la ciudad. Telas le permitirán seguir el juego de voces y del mismo modo que Quevedo juega con el «raso», por ser poco frecuente en Valladolid el tiempo sereno, él lo hace con «tornasol», «chamelotes de *agua*» junto a ese mismo vocablo. Quevedo en «Diéronme ayer la minuta» dice: «Fue yerro pedirme raso / en Valladolid la bella, / donde aun el cielo no alcanza / un vestido de esa seda» (vv. 37-40) entre otros equívocos («tela», «brincos», «martas», etc.), y los vv. 133-136 de «Señora Valladolid»:

De tornasol y de *raso*  
galas haga, que libreas  
y sus *chamelotes de agua*  
para la *Mancha* los venda.

El vocativo «Serenísima señora», con que se dirige a la ciudad, cobra nuevo sentido en ese contexto, y el tiempo sereno evocado inicia otras asociaciones climáticas que abarcarán dos nuevas cuartetos. Si no tiene que permitir que la llamen «Serrana de escarcha nieblas / ni que vibra en Polvorançá» (vv. 140-1), tenemos el doble sentido nobiliario-meteorológico. El Sr. de Polvorançá era el famoso amigo de Góngora don Antonio Chacón, y el undécimo conde de Niebla era Manuel Alonso Pérez de Guzmán, también duque de Medina Sidonia. Casó con Juana de Sandoval

<sup>43</sup> *Obra poética*, III, p. 203; vv. 131-4.

y de la Cerda, hija del duque de Lerma, valido de Felipe III, de quien partió la idea del traslado de la corte a Valladolid. Aunque la alusión directa es posible, creo que el propósito es sólo el juego de voces, así lo hace Góngora en el terceto final del soneto «Valladolid, de lágrimas sois valle»<sup>44</sup>: «No encuentra al de Buendía en todo el año; / al de Chinchón sí ahora, y el invierno / al de Niebla, al de Nieva, al de Lodosa».

Antonio Vilanova, al comentar el v. 5 del *Polifemo* gongorino, «ahora que de luz tu Niebla doras», dice:

...Con anterioridad a Góngora, los juegos de palabras en torno a la anfibología de la palabra *Niebla*, en su doble acepción de *Niebla* «conde de» y *niebla* «fenómeno natural», eran muy frecuentes en la poesía española de la época, debido a la ilustre estirpe de los Guzmán, a la que el título estaba vinculado, y al generoso esplendor de la casa de Medinasidonia. Parece, sin embargo, que el verdadero creador de este juego de palabras fue nada menos que Lope de Vega, en su poema en octavas *Fiesta de Denia* (1599)...<sup>45</sup>.

Todavía se podría profundizar más en la doblez significativa de los vocablos porque «escarchar» significa también «rizar o enrespar» y de niebla dice el *Dicc. de Auts.*: «metaphóricamente vale la confusión y obscuridad que no dexa perceber o hacer juicio de las cosas». Puesto que estamos en la corte, sería apropiado también el significado metafórico, aunque basta la inicial dilogía.

Por tanto, el juego evidente es con el valor real del término «niebla», por lo que Valladolid se caracteriza. En el romance citado «Madrid y Valladolid», Madrid se lo echa en cara:

¿Es por dicha más hermosa  
una muger de mal talle,  
con mil *nubes* en los ojos,  
y con mil *nieblas* delante?

(vv. 29-32).

y ella le replica en el siguiente «Señora doña Madrid» de esta manera:

<sup>44</sup> *Obras completas*, p. 473.

<sup>45</sup> *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, C. S. I. C., 1957, I, p. 172.

Mis *nieblas* y corrimientos  
los he tenido hasta agora,  
por estar el sol tan lexos,  
que el inuierno engendra sombras  
(vv. 13-16).

Lo mismo ocurre con «Polvorança», cuya raíz «polvo» adquiere sentido con los vv. siguientes: «ni que vibra en Polvorança / los meses de ardientes siestas / y los demás, salpicada, / por los lodos se pasea» (vv. 141-144). La sequedad de Valladolid queda destacada en el citado «Madrid y Valladolid»: «Las márgenes de sus ríos / son dos secos arenales, / sin flores que le coronen, / sin árboles que le guarden» (vv. 53-56). Y el «lodo» (que tiene la ambigüedad de su sentido real y ético y con él el vocablo «salpicada») es elemento propio de las calles vallisoletanas, como dice Quevedo:

No quiero alabar tus calles,  
pues son, hablando de veras,  
unas tuertas y otras bizcas,  
y todas de *lodo* ciegas<sup>46</sup>.

El término va unido al anterior «Polvorança» por el refrán que dice «de aquellos polvos vienen estos lodos». Góngora en la definición de la Corte enumera a los «lodos con perejil y yerba-buena» que la caracterizan<sup>47</sup>.

Su no pertenencia a Castilla la Vieja le permite al autor jugar con el término «artificio»: «y viejas sin artificio / poco tiempo se sustentan» (vv. 147-8), en que se refiere a «Castilla» o castillo como «obra executada según arte y sus reglas, o con novedad, primor y sutileza» y al «artificio» o «fingimiento y maña» necesario para disimular la vejez. Los vv. 25-28 del citado «Señora doña Madrid» aluden a la oposición de las dos ciudades por pertenecer ésta a Castilla la Vieja:

Quando allá fue claro día,  
acá noche tenebrosa,  
por ser Castilla la vieja  
los Antipodas de essotra.

<sup>46</sup> *Obra poética*, II, p. 476; vv. 13-16 de «No fuera tanto tu mal».

<sup>47</sup> Edic. cit., p. 459; v. 13 de «Grandes, más que elefantes y que abadas».

Egipto le va a proporcionar al autor material para sus «conceptos». Primero con un símil que parte del caudal del Nilo, siempre término hiperbólico de la mucha agua. Tiene que, como él, regar, pero las «bocas de su multitud sedienta», no de agua, sino de riquezas o cargos —se supone—. En segundo lugar la plaga de mosquitos sufrida por el faraón (*Exodo* 8, 12-15) le lleva a otro oscuro juego de referencias:

No permita que mosquitos  
su faz beneranda ofendan,  
que no es ella faraona  
para que plagas padezca.

(vv. 157-160).

Y podría referirse con «mosquitos» a «los que acuden frecuentemente a la taberna» (*Dicc. Aut.*). Quevedo, que alude muchísimas veces a esos mosquitos del vino, juega con la misma idea en los vv. 48-50 de «Chitona ha sido mi lengua»<sup>48</sup>: «y el aguado melindroso / le llama plaga de Egipto, / por los mosquitos del sorbo».

El último consejo que le da a Valladolid es contra los «murmuradores» que no han conseguido sus pretensiones. Termina con el anuncio de haber conseguido «posada çierta», la que en el v. 47 decía no obtener («y pues no me da posada»). Precisamente cuando mencionaba la falta de favores como motivo de las críticas, «que muchos murmuran de ella / tal porque no le a llamado / y tal porque le desecha» (vv. 162-4), él acaba la suya al recibir «posada».

Las dos últimas cuartetas son de cierre retórico, las consabidas excusas de falsa modestia, pero enriquecidas por la ironía que la realidad tan contraria del poema le da:

Perdone si en modo umilde  
traté de sus exçelencias,  
que poco peca la pluma  
quando la yntencion açierta.

(vv. 177-180).

<sup>48</sup> *Obra poética*, II, p. 437. O en el soneto que comienza «Con la sombra del jarro y de las nueces», el v. 13; «los mosquitos sean plaga a los testuces», *ibíd.*, II, p. 45.

Los buenos deseos se unen a la calificación cierta del romance como «largo» y a la puntilla de su ataque: «[...] a tan dévil principio / feliz fortuna suceda» (vv. 183-4), que parece aludir claramente a esos primeros tiempos de Valladolid como cortesana, no muy afortunada, según la sátira.

El poema, pues, se encuentra dentro de las sátiras escritas durante el traslado de la corte a Valladolid. Muy superior a las dos citadas de la *Segunda parte del Romancero General*, algunos de sus versos se acercan a las geniales dilogías quevedescas y gongorinas.

Ya vimos que Gracián caracterizaba al romance por «figuras retóricas, más de la palabra que de la sentencia» y había dicho de la «agudeza verbal» «que consiste más en la palabra; de tal modo que, si aquélla se quita, no queda alma, ni se pueden éstas traducir en otra lengua; deste género son los equívocos»<sup>49</sup>. Este romance burlesco de comienzos de 1600 —época del trascendental cambio artístico que fue el Barroco— nos ofrece una prueba más de cómo la forma estrófica, unida al contenido, condiciona el tipo de agudeza.

<sup>49</sup> *Agudeza y arte de ingenio*, edic. cit., I, p. 58.



## Sur l'œuvre de Dumarsais

ALAIN NIDERST

*Université de Rouen*

La biographie de Dumarsais est encore mal connue. L'éloge de d'Alembert, complété par les travaux de Tamisier<sup>1</sup> et de Werner Krauss<sup>2</sup>, demeure la meilleure source dont nous disposions. César Chesneau, sieur Du Marsais, eut la vie besogneuse des lettrés, que de grands seigneurs condescendaient à occuper à instruire leurs enfants, près de Law, puis du marquis de Bauffremont. Dans sa vieillesse, il tint une pension au faubourg Saint-Victor, dans laquelle il éduquait, selon sa méthode, un certain nombre de jeunes gens, et il obtint la protection du comte de Lauragais. Cette vie obscure et difficile était fréquente chez les beaux esprits et les polygraphes du siècle. Elle l'amena à méditer et à renouveler l'étude de la grammaire. Mais il fut aussi un philosophe.

Dès sa jeunesse, il semble avoir éprouvé une grande admiration pour Fontenelle, dont il voulut défendre l'*Histoire des Oracles* contre la critique du Père Baltus. Voltaire le loua fréquem-

<sup>1</sup> «Les Marseillais illustres, Damarsais, sa vie et ses écrits», *Tribune artistique et littéraire du Midi*, 1862, p. 101-109, 130-136, 183-191, 225-232, 254-279.

<sup>2</sup> «L'énigme Dumarsais», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1962, p. 514-522.



ment et chaleureusement; il le rangea «dans la foule de ces philosophes obscurs dont Paris est plein, qui jugent sainement de tout»<sup>3</sup> et il vit en lui le symbole du sage misérable, que persécutent les riches et les puissants<sup>4</sup>. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, on attribua à Dumarsais plusieurs écrits clandestins, où la religion chrétienne était cruellement déchirée, et même sa grammaire parut impie à Jean-Georges Le Franc de Pompignan, l'évêque du Puy<sup>5</sup>. Voltaire, qui rapporte ironiquement cette accusation, ne laisse pas, malgré lui, de la consolider; il souligne, en effet, l'unité de toute l'oeuvre de Dumarsais, qui «n'était, dit-il, bon grammairien, que parce qu'il avoit dans l'esprit une dialectique très profonde et très nette»<sup>6</sup>.

Sans prétendre ici à une analyse exhaustive de cette personnalité et de cette pensée, nous voudrions résoudre, ou tenter de résoudre, quelques problèmes précis: d'abord identifier exactement, si c'est possible, les ouvrages clandestins que Dumarsais a composés, ébaucher ensuite une chronologie assez rigoureuse de ces écrits; et essayer enfin de déceler l'unité de cette «dialectique»: comment chez cet homme la philosophie et la grammaire se sont complétées et même intimement fondues.

L'édition de 1797 des *Oeuvres* de Dumarsais fut faite avec soin. Les tomes VI et VII contenaient quatre essais philosophiques: *De la Raison*, le *Philosophe*, l'*Essai sur les Préjugés* et l'*Analyse de la Religion Chrétienne*.

Sur le *Philosophe* il n'est plus de doute depuis la savante édition de Dieckmann<sup>7</sup>. Naigeon, Voltaire, Dégerando dans son *Eloge de Dumarsais*<sup>8</sup>, se sont, en effet, accordés pour attribuer cet ouvrage à celui qu'on appelait «le La Fontaine des philosophes». Il n'est aucun argument bien convaincant, comme le mon-

<sup>3</sup> Voltaire, *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1877-1885, t. XIV, p. 69 (*Siècle de Louis XIV*).

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. XVII, p. 7 (*Dictionnaire philosophique*).

<sup>5</sup> Le Franc, *Oeuvres*, Paris, Migne, 1885, t. I, p. 30.

<sup>6</sup> Voltaire, *Oeuvres*, t. XVII, p. 7 (*Dictionnaire philosophique*).

<sup>7</sup> H. Dieckmann, «*Le Philosophe*», *Texts and interpretation*, Washington, University Studies, Language and Literature, 18, 1948.

<sup>8</sup> Dégerando, *Eloge de Dumarsais*, Paris, Henrichs, 1805.

tre Dieckmann, qui nous permette de donner cet écrit à Diderot, et ce n'est assurément pas son style.

L'abbé Nonnote, dans son *Dictionnaire philosophique de la Religion*, affirme formellement, et à plusieurs reprises et sans aucune hésitation<sup>9</sup>, que l'*Analyse de la Religion chrétienne* est de Dumarsais. Voltaire ne dit rien d'autre, même s'il semble parfois confondre cet ouvrage avec l'*Examen de la Religion*<sup>10</sup>.

A partir de ces deux traités, nous pouvons définir les caractéristiques des ouvrages philosophiques de Dumarsais, et cette description nous aidera à examiner les autres essais qui lui furent attribués.

Or, le *Philosophe* et l'*Analyse de la Religion* frappent d'abord par leur allure didactique, voire scolaire, qui peut s'expliquer par la formation et la profession de Dumarsais, et peut-être aussi par les intentions qui présidèrent à la rédaction de ces essais. Ainsi les emprunts aux écrivains anciens et modernes sont assez nombreux: Saint Augustin, Tércence, Horace, Velleius Paterculus, La Rochefoucauld, dans le *Philosophe*, où se discerne aussi une transparente allusion à Malebranche. Dans l'*Analyse*, sont cités, à côté d'Origène, tous les commentateurs modernes du *Nouveau* et de l'*Ancien Testament*: Grotius, Hautteville, Abadie, le P. Simon, le P. Calmet; et Van Dale et Fontenelle sont loués au passage pour l'*Histoire des Oracles*. Le même souci didactique doit expliquer que l'*Analyse* se clôt, comme un cours ou plutôt une thèse, par une *Réponse aux Objections*. La philosophie qui domine, si nous pouvons aussi grossièrement la définir, se caractérise avant tout par un esprit critique acéré, qui se nourrit et s'autorise sans doute de l'exemple de Fontanelle: l'*Ancien Testament* n'est «qu'un tissu de faits, qui choque toutes les lumières de ma raison»<sup>11</sup>; le *Nouveau Testament* est plein d'absur-

<sup>9</sup> Nonnote, *Dictionnaire philosophique de la Religion*, s. I., 1772, t. II, p. 244; t. III, p. 64.

<sup>10</sup> Voir I. O. Wade, *The Clandestine Organization and diffusion of philosophic ideas in France from 1700 to 1750*, Princeton, Princeton University Press; London, Humphrey Milford; Oxford University Press, 1938.

<sup>11</sup> Dumarsais, *Oeuvres*, Paris, Pougin, 1797, t. VII, p. 3.

dités. «Eloignons donc pour jamais un respect servile qui nous feroit adorer cet assemblage de ridicules suppositions»<sup>12</sup>. C'est donc à la raison de juger et d'épurer toutes les croyances. Cette maxime, qui est pratiquée dans l'*Analyse*, est longuement développée dans le *Philosophe*. C'est la fameuse formule: «La raison est à l'égard du philosophe ce que la grâce est à l'égard du chrétien»<sup>13</sup>. Mais dans ce traité la raison est définie: elle forme ses principes «sur une infinité d'observations particulières»; l'empirisme est la seule méthode féconde; il faut avoir «de l'estime pour la science des faits». Enfin, le dévouement à la société complète, comme on sait, cet «esprit de réflexion et de justesse». Ajoutons que, ni dans l'un ni dans l'autre de ces essais, la critique de la religion n'anéantit l'idée même de Dieu. Ce sont seulement les dogmes chrétiens qui sont en cause.

Empirisme critique, humanisme, morale sociale, tels sont les grands principes de cette philosophie, dont la présentation, répétons-le, est assez rigide et didactique. Cette définition peut-elle nous aider à examiner les autres textes qu'on a parfois attribués à notre auteur?

Le traité *De la Raison* est de Dumarsais, s'il faut en croire les éditeurs de 1797 et Naigeon, qui l'affirme dans son *Recueil philosophique* de 1770. D'ailleurs, cet essai a une forme aussi scolaire que le *Philosophe* ou l'*Analyse*; les arguments y sont même numérotés, et on y trouve un exposé systématique des grands principes et de la méthode de Dumarsais: «La raison peut se définir par une faculté de notre âme par laquelle nous découvrons la certitude des choses obscures ou douteuses en les comparant avec des choses qui nous sont évidemment connues<sup>14</sup> [...] C'est à la raison de juger si les idées que la révélation nous donne de la divinité, sont conformes aux idées réelles ou probables...»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Ibid*, t. VII, p. 56.

<sup>13</sup> *Ibid*, t. VI, p. 24, sv.

<sup>14</sup> *Ibid*, t. VI, p. 6.

<sup>15</sup> *Ibid*, t. VI, p. 19.

L'*Essai sur les Préjugés* pose un problème plus complexe. L'épître dédicatoire est signée D.M., ce qui semble signifier Dumarsais et est adressée à M.D.L., en qui nous pourrions reconnaître M. de Lauragais. Cette «Lettre de l'Auteur» est datée du 7 mars 1750, et il semble bien qu'à cette époque le jeune comte de Lauragais ait fréquenté l'école du faubourg Saint-Victor, que tenait le grammairien<sup>16</sup>. On y trouve d'ailleurs cet aveu que seul Dumarsais pouvait proférer: «Vous avez paru désirer, mon cher ami, que je donnasse plus d'étendue à ma dissertation du *Philosophe*»<sup>17</sup>. Malgré ces indices qui ont emporté la conviction des éditeurs de 1797, bien des lecteurs ont hésité. L'abbé Bergier, dans son *Examen du Matérialisme* de 1771, dit simplement que cet essai est «attribué à Dumarsais»<sup>18</sup>, mais montre que d'Holbach s'en est amplement inspiré dans le *Système de la Nature*. Peut-être est-ce pour cette raison que Naigeon, dans une note de l'*Encyclopédie méthodique* de 1791, attribua cet ouvrage au traducteur des *Lettres à Serena* et à l'auteur de la *Contagion sacrée*, c'est-à-dire à d'Holbach<sup>19</sup>. Il fut suivi par Barbier dans le *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, par J. Lough, dans l'*Essai de bibliographie critique des publications du baron d'Holbach*<sup>20</sup> et par Dieckmann dans son édition du *Philosophe*. Tous ne voulurent voir dans l'épître dédicatoire qu'une «supercherie littéraire». Mais, malgré le nombre et le poids de ces autorités, il est permis d'hésiter, comme l'a montré Pierre Nouville<sup>21</sup>, car tous ces critiques ou bibliographes s'appuient sur le seul, et d'ailleurs assez timide et presque équivoque, témoignage de Naigeon; Lough

<sup>16</sup> M. Le Rebours, *Observations sur les manuscrits de feu M. Du Marsais*, Paris, Vve. David, 1760, p. 16.

<sup>17</sup> *Oeuvres*, t. VI, p. 43.

<sup>18</sup> Bergier, *Examen du Matérialisme, ou Réfutation du système de la Nature*, Paris, Humblet, 1771, p. II.

<sup>19</sup> Naigeon, *Encyclopédie Méthodique, Philosophie Ancienne et Moderne*, Paris, H. Agasse, 1791, t. III, p. 694 (note 1).

<sup>20</sup> Lough, «Essai de bibliographie critique des publications du baron d'Holbach», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1939, p. 225.

<sup>21</sup> P. Nouville, *Le baron d'Holbach*, Paris, Gallimard, 1943, p. 148: «On peut en douter. Les contemporains en doutèrent aussi...».

cite inexactement le texte de l'abbé Bergier, que nous avons mentionné, et il s'appuie, de façon un peu téméraire, sur cette phrase de d'Holbach: «On parle encore d'un *Essai sur les préjugés* dont on dit beaucoup de bien». Mais cet éloge n'est pas un aveu de paternité: puisque d'Holbach s'est évidemment inspiré de cet écrit dans son *Système de la Nature*, il est tout à fait normal qu'il le loue, même s'il n'en est pas l'auteur.

Le texte même, peut-il nous instruire davantage? On y trouve bien des passages empruntés, souvent presque littéralement, au *Philosophe*: «C'est l'esprit d'observation, c'est l'amour de la vérité, c'est l'affection du genre humain [...] en un mot, c'est l'humanité qui caractérise le sage...»<sup>22</sup>; l'esprit philosophique est «l'esprit d'expérience et d'analyse»<sup>23</sup>; «la sagesse n'est rien si elle ne conduit au bonheur»<sup>24</sup>; «les grands et le peuple sont dans toutes les nations les derniers qui s'éclairent...»<sup>25</sup>. La présentation est presque aussi scolaire que celle des autres traités: Sénèque, Cicéron, Saint Augustin, César, Horace, Quintilien, Juvénal, Tacite, parmi les anciens, le président de Thou, Nicole, Grotius, Pufendorf, parmi les modernes, sont cités. L'influence de Fontenelle, que nous avons décelée chez Dumarsais, transparait ici: c'est avec les mêmes accents, c'est presque dans les mêmes termes, que dans la *Digression sur les Anciens & les Modernes*, qu'est condamnée la vénération de l'antiquité. La philosophie semble bien celle de Dumarsais: «Ce que nous appelons la raison n'est que la vérité découverte par l'expérience, méditée par la réflexion et appliquée à la conduite de notre vie»<sup>26</sup>; «Le philosophe est [...] un homme qui connaissant le prix de la sagesse pour son bonheur et pour celui des autres, travaille à chercher la vérité»<sup>27</sup>. Cette raison affranchie et rigoureuse doit donc porter hardiment ses lu-

<sup>22</sup> *Oeuvres*, t. VI, p. 186.

<sup>23</sup> *Ibid*, t. VI, p. 238-239.

<sup>24</sup> *Ibid*, t. VI, p. 269.

<sup>25</sup> *Ibid*, t. VI, p. 342.

<sup>26</sup> *Ibid*, t. VI, p. 50.

<sup>27</sup> *Ibid*, t. VI, p. 168.

mières sur toutes les croyances populaires: «Nos religions, nos gouvernements, nos lois, nos coutumes, nos opinions, datent communément des temps d'ignorance et de barbarie»<sup>28</sup>. Et ici, ce n'est pas seulement la religion chrétienne, comme dans l'*Analyse*, qui est critiquée ou réfutée; c'est la monarchie traditionnelle avec ses «princes élevés dans la mollesse, dans l'ignorance de leurs véritables intérêts et contents de jouir d'une gloire frivole»<sup>29</sup> [...] les dangers du despotisme, les fureurs des conquêtes, les folies de la guerre»<sup>30</sup>. Mais plus encore peut-être que l'aveuglement et l'égoïsme des rois, que les guerres ruineuses et les lois injustes, nous devons regretter la vénalité des charges, cet usage absurde, qui étouffe les hommes de mérite et promeut des incapables. Or, Voltaire, en 1764, bien avant la première édition de l'*Essai sur les Préjugés*, écrit: «Feu M. Dumarsais assuroit que le plus grand des abus étoit la vénalité des charges. C'est un grand malheur pour l'Etat, disoit-il, qu'un homme de mérite, sans fortune, ne puisse parvenir à rien. Que de talents enterrés et que de sots en place!»<sup>31</sup>. D'autre part, l'auteur de cet essai se propose, comme l'écrit Frédéric II dans la réfutation qu'il en fit<sup>32</sup>, d'édifier la religion naturelle sur la ruine de toutes les superstitions. C'est ainsi qu'il oppose «les deux religions» qui existent dans «la société civile»<sup>33</sup>. Quelle que soit son agressivité, déjà visible d'ailleurs dans le *Philosophe*, envers la superstition et la dévotion, il n'affirme jamais que Dieu n'existe pas. Cette attitude est bien éloignée de l'athéisme éclatant du baron d'Holbach. Ajoutons que le style, bien que soutenu, est moins orné, moins fleuri, moins fréquemment métaphorique, que celui du *Système de la Nature*.

Ainsi, en dépit de l'autorité de Naigeon, nous sommes amenés à rendre cet ouvrage à Dumarsais. C'est sa méthode et sa philosophie. Il existe, répétons-le, cette épître dédicatoire, qui doit

<sup>28</sup> *Ibid*, t. VI, p. 135.

<sup>29</sup> *Ibid*, t. VI, p. 207-208.

<sup>30</sup> *Ibid*, t. VI, p. 243.

<sup>31</sup> Voltaire, *Oeuvres*, t. XXV, p. 263.

<sup>32</sup> Frédéric II, *Oeuvres*, Berlin, Decker, 1846-1857, t. IX, p. 135.

<sup>33</sup> Dumarsais, *Oeuvres*, t. VI, p. 298-299.

nous paraître une preuve formelle, si nous renonçons à la considérer, de façon un peu subtile et presque invraisemblable, comme une «supercherie littéraire».

L'*Examen de la Religion* doit être également de Dumarsais. Voltaire l'affirme sans hésiter, encore qu'il le confonde parfois, nous le savons, avec l'*Analyse*. D'ailleurs, ces deux écrits se ressemblent étrangement. C'est le même principe, «qu'il doit être permis à chacun d'examiner sa Religion»; il faut d'abord «faire un sacrifice de ses Préjugés. Presque tous les hommes soutiennent avec force, avec zèle, les choses pour lesquelles on leur a inspiré de la vénération et de l'attachement dès l'enfance»<sup>34</sup>. C'est la même méthode: critique de tous les dogmes à la lumière de la raison; retour, sinon à l'évidence empirique, du moins à l'évidence rationnelle. C'est le même didactisme, qui apparaît dans le plan et les citations. C'est le même culte pour Fontenelle, et surtout pour l'*Histoire des Oracles*, dont des pages entières sont copiées; Bayle et Malebranche sont d'ailleurs mis également à contribution. La conclusion est celle du *Philosophe* ou de l'*Essai sur les Préjugés*: l'homme n'est pas fait pour être oisif<sup>35</sup>; il faut «n'abuser de rien»<sup>36</sup>; nous devons vivre pour la société et condamner l'inégalité qui y règne: «il n'est pas juste que ces choses soient accumulées entre les mains des uns avec superfluité, pendant que les autres manquent de ce qui leur est nécessaire à la vie»<sup>37</sup>. Cette éthique n'est ni chrétienne ni matérialiste: Dieu existe: «la beauté, l'ordre, l'harmonie du monde»<sup>38</sup> le prouvent évidemment; l'auteur de l'univers est reconnu pour «un être infini: la sagesse, la bonté, la puissance, la justice, en un mot toutes les perfections sont rassemblées dans un être infini»<sup>39</sup>. Il faut l'aimer sans attendre aucune récompense ni aucun châtement

<sup>34</sup> *Examen de la Religion*, Londres, G. Cook, 1761, p. 7.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>36</sup> *Ibid*, loc. cit.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 142.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 133.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 136.

dans l'au-delà, car «la mort est nécessaire pour l'ordre de la nature [...] ce qui est bien sûr, c'est que nous ne sommes point changés en tisons d'enfer»<sup>40</sup>.

Les éditeurs de 1797 ont oublié, nous ne savons pourquoi, l'*Essai sur la Chronologie*, qui fut attribué, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, à Dumarsais. Ce traité est visiblement destiné à réfuter le matérialisme de Mirabaud; il contient, en effet, une allusion explicite aux *Sentiments des Anciens sur le Monde*, et il fut publié dans un recueil anonyme avec *Le Monde, son origine et son antiquité*, et *De l'âme et de son immortalité*; or, ces trois écrits sont certainement de Mirabaud. L'auteur affirme hautement son intention: «imaginer que [le monde] est éternel et qu'il n'ait point eu de commencement, c'est le comble de l'extravagance»<sup>41</sup>. Ce déisme obstiné est apparemment inutile, qui tient à maintenir l'idée d'un créateur tout en le dépouillant de toute intervention dans le destin de l'humanité, et concilie cette croyance avec l'affirmation de la mortalité de l'âme, est exactement le déisme de Fontenelle. Dumarsais n'a cessé de développer et d'approfondir les principes de la dissertation *De l'existence de Dieu* et du *Traité de la liberté*.

Il nous semble que trois manuscrits clandestins doivent encore lui revenir. *L'Âme matérielle*, que nous avons publiée en 1971: l'allure extrêmement scolaire de cet essai, les innombrables citations qui y sont cousues ensemble et le composent, la méthode analytique et critique qui y règne, le déisme qui y est affirmé, les allusions très importantes, comme dans l'*Examen de la Religion*, à Bayle et à Malebranche, l'évidente influence de Fontenelle, tout nous ramène à Dumarsais. Bien des thèses qui y sont soutenues se retrouvent dans l'*Examen*: «Le plaisir et la douleur sont les caractères naturels et incontestables du bien et du mal [...] nos sens ne sont donc point corrompus: ils ne nous trompent point [...] toutes les passions sont bonnes en elles-mêmes [...] Dieu nous a rendus capables de toutes les choses sensibles pour la conservation de la société et de notre être...»<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 101.

<sup>41</sup> *Recueil anonyme*, B.N., Fb. 20219-20, III, p. 6.

<sup>42</sup> *L'Âme matérielle*, éd. A. Niderst, Publications de l'Université de Rouen, 1971, p. 180, 184.



Les mêmes arguments nous paraissent s'appliquer au *Traité des Oracles* et au *Traité des Miracles*, qui semblent d'ailleurs ne former qu'un seul ouvrage, puisqu'ils se suivent et sont presque fondus ensemble dans les recueils de la Bibliothèque Mazarine et qu'on y trouve la même paraphrase de Fontenelle<sup>43</sup>.

Nous oserions donc dresser la liste suivante d'ouvrages clandestins qui nous paraissent avoir été écrits par Dumarsais: *De la Raison*, le *Philosophe*, l'*Essai sur les Préjugés*, l'*Analyse de la Religion Chrétienne*, l'*Ame matérielle*, *Des Miracles*, *Des Oracles*, et l'*Essai sur la Chronologie*.

Voici les dates que nous proposons. Le *Philosophe* fut publié en 1743 dans les *Nouvelles libertés de penser*, mais John Stephenson Spink donne une preuve formelle qu'il fut écrit en 1728<sup>44</sup>. Il nous est apparu que l'*Ame matérielle* avait été composée après 1724, puisqu'on y trouve des emprunts à l'*Histoire de la Philosophie Payenne* de Lévesque de Burigny, publiée cette année-là, et sans doute avant 1734, car Voltaire a pu s'en inspirer dans sa *Lettre sur Locke. Des Miracles et Des Oracles*, si proches à tout point de vue de l'*Ame matérielle*, devraient, à notre avis, remonter à la même période. Mathias Knuzen, qui écrivit dans les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle et fut traduit en français en 1711, y est d'ailleurs cité comme un écrivain «de nos jours»<sup>45</sup>, et nous n'avons décelé aucune source postérieure à cette date.

L'*Examen de la Religion* fut publié en 1745, mais nous en situarions volontiers la rédaction dans les années 1710-1720, ainsi que l'a pensé Ira O. Wade<sup>46</sup>. L'*Analyse de la Religion Chrétienne* serait, selon les éditeurs de Dumarsais, le fragment d'une grande *analyse des quatre religions qui ont eu le plus de sectateurs*. En tout cas, Ira O. Wade a démontré que cet essai avait pu

<sup>43</sup> Ms. Mazarine, 1194 et 1195. Aucun rapport avec l'*Extrait des Six Discours sur les Miracles*, Maz. 1199, dont l'auteur serait Walsten.

<sup>44</sup> J. S. Spink, *La libre pensée française de Gassendi à Voltaire*, Paris, Editions Sociales, 1966, p. 352.

<sup>45</sup> Ms. Mazarine, 1195, p. 127.

<sup>46</sup> *The Clandestine Organization...*, p. 141-163.

être écrit avant 1739, ou peut-être avant 1742<sup>47</sup>. Si l'on compare, en effet, cet ouvrage avec l'*Examen*, on constate un évident progrès. Ce sont les mêmes arguments, la même dialectique, mais assouplis et embellis, doués parfois d'une sorte de véhémence oratoire. Les sources ne sont plus utilisées littéralement, mais fondues dans un ensemble original. Du brouillon scolaire et disparate, nous passons à un discours unifié, toujours didactique certes, mais presque harmonieux et comme tendant à une sorte de beauté.

L'*Essais sur les Préjugés* aurait été entrepris en 1750, puisque nous avons décidé d'accepter l'authenticité de son épître dédicatoire. Bien que Frédéric II n'y ait trouvé qu'un «style ennuyeux» et une «déclamation monotone»<sup>48</sup>, on peut reconnaître la même évolution: l'ordre subsiste, mais assoupli; l'éloquence, parfois un peu ampoulée, vient remplacer la sécheresse didactique. Enfin, le professeur devient un écrivain. Nous assistons à la naissance d'un auteur, qui commence à comprendre l'importance de l'harmonie et à chercher, même maladroitement, la forme de beauté que son goût et celui de son siècle lui suggèrent. A ces changements de forme correspond un élargissement de la pensée: la bienfaisance sociale, qui était discrètement évoquée dans l'*Examen de la Religion*, devient une valeur essentielle, et tous les abus de la monarchie sont dénoncés.

Nous n'avons aucun élément qui nous permette de dater le traité *De la Raison*, où nous avons seulement relevé une allusion à Hobbes. Rien non plus sur l'*Examen de la Chronologie*: la référence à Mirabaud ne pourrait nous éclairer que si nous savions à quelle date commencèrent de circuler ses oeuvres manuscrites... Cependant, la sécheresse de ces deux essais nous inciterait de préférence à les rattacher à la période où nous avons situé l'*Ame matérielle* et le *Philosophe*.

En tout cas, nous avons deux groupes d'écrits. Les uns plus raides et plus négligés seraient antérieurs à 1730; les autres, plus ambitieux et parfois plus ornés, seraient postérieurs à 1740. En-

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 169.

<sup>48</sup> Frédéric II, *Oeuvres*, t. IX p. 152.

tre les deux, un silence de dix ans. Mais cela correspond exactement à ce que nous savons des autres ouvrages de Dumarsais. Son *Exposition d'une méthode raisonnée pour apprendre la langue latine* date de 1722; sa traduction de l'*Apendix* du P. de Jouveny fut publiée en 1732; son *Traité des Tropes* en 1730. Vint ensuite un long silence, que devaient seulement rompre la lettre contre l'abbé Girard de 1747, puis les articles de l'*Encyclopédie*.

C'est que Dumarsais n'était pas un écrivain professionnel. Il composa les *Libertés de l'Eglise Gallicane* pour obéir à M. de Maisons; tous ses traités de grammaire lui furent inspirés par son préceptorat chez le marquis de Bauffremont. Il redevint ensuite ce philosophe obscur qu'évoque Voltaire avec amitié et respect. Il fallut les sollicitations de Diderot pour l'arracher à cette retraite tranquille et peut-être misérable. Devons-nous en conclure que les mêmes motifs ont joué pour les écrits philosophiques? Il n'est pas impossible que Dumarsais ait destiné les premiers à l'instruction des princes de Bauffremont. Mais le deuxième groupe ne peut évidemment avoir aucun rapport avec l'*Encyclopédie*. Il n'a pas dû non plus, si l'on en considère l'allure oratoire et les ornements, être rédigé pour les adolescents qui venaient écouter le pédagogue du faubourg Saint-Victor. Alors? Nous sommes réduits aux conjectures. Il semble que Dumarsais, dans les quinze dernières années de sa vie, imagina une somme de sa philosophie et relut et corrigea, à la lumière de ce nouveau dessein, les notes ou les cours rédigés dix ou quinze ans plus tôt. Son oeuvre semble se former par cercles concentriques. Le noyau initial est l'*Histoire des Oracles*, que Dumarsais admira, voulut défendre contre Baltus et ne cessa de reprendre, sous une forme ou l'autre dans toute son oeuvre. Vint ensuite la féconde, mais presque uniquement didactique, période du préceptorat. Ce n'est qu'à la troisième époque de sa carrière qu'il s'enhardit jusqu'à rêver une synthèse et découvrir un art d'écrire.

Mais, au fond, le point de départ n'est jamais oublié. La philosophie de Dumarsais n'est qu'un développement, une «explication» au sens étymologique de la pensée de Fontenelle: il n'est aucun principe à priori; la vérité est fille de l'expérience; presque

tous les systèmes sont prématurés ou factices. Mais l'esprit d'analyse et d'observation peut conduire à quelques certitudes: Dieu existe, car le monde a forcément été créé et son ordre atteste une intelligence souveraine, mais tous les dogmes chrétiens sont faux. Il n'est pas d'âme immatérielle et éternelle; il n'est pas de liberté; notre pensée, comme notre corps et celui des animaux, est comprise dans un ordre naturel, où rien n'existe que pour notre conservation et celle de l'humanité. L'ordre social, débarrassé des tares qu'y ont introduites les prêtres et les rois, n'est qu'une suite de cet ordre naturel. L'homme a curieusement utilisé son intelligence à défaire cette harmonie voulue par Dieu et à la remplacer par un faux ordre, plein d'injustices et de souffrances. Mais notre siècle, heureusement éclairé par une méthode rigoureuse, semble se délivrer de ces vieilles erreurs et retrouver la vérité et le bonheur.

Quelque nuances se discernent dans ce système. La beauté de l'univers, hautement affirmée dans l'*Examen, de la Religion*, semble mise en doute dans l'*Ame matérielle*: «nous avons toutes les peines à revenir de cette persuasion que rien n'est plus parfait que l'économie de l'univers, quoique cette seule proposition révolte le bon sens, pour peu qu'on y fasse réflexion»<sup>49</sup>. Mais cette idée n'est pas clairement développée. Plus nettement le philosophe paraît hésiter, quand il nous parle du peuple. Dans l'*Analyse*, il nous conseille de regarder la religion *chrétienne* «du même oeil que nous regardons tant d'autres impostures, qui ne sont tolérables que pour le peuple imbécile»<sup>50</sup>. N'est-ce pas l'aristocratie des libertins? Dans l'*Essai sur les Préjugés*, le penseur est moins péremptoire: il rêve d'éclairer le peuple et de lui révéler la vérité, bien qu'il regrette son «inertie»<sup>51</sup>, mais il admet aussi qu'il peut être indispensable de le tromper, et Frédéric II a justement relevé cette hésitation<sup>52</sup>. Mais ces apparentes contradictions ne nous

<sup>49</sup> *L'Ame matérielle*, p. 212.

<sup>50</sup> Dumarsais *Oeuvres*, t. VII, p. 56.

<sup>51</sup> *Ibid.*, t. VI, p. 118.

<sup>52</sup> Frédéric II, *Oeuvres*, t. IX, p. 129.

semblent pas mettre en cause la cohérence de tous ces livres: la première d'entre elles, nous l'avons vu, n'est pas nettement posée, elle se devine seulement; la seconde se retrouverait sans doute chez presque tous les penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, et la société de ce temps, et la condition du peuple, la rendaient presque inévitable.

Entre cette philosophie et la grammaire de Dumarsais, il n'est aucune rupture. L'auteur de *L'Ame matérielle* écrit: «les esprits animaux laissent des images des objets gravées sur les plis et replis du cerveau... les fibres du cerveau aiant une fois reçu certaines impressions par le cours des Esprits animaux et par l'action des objets, gardent assés longtemps quelque facilité, puisque l'on pense les mêmes choses, lorsque le cerveau reçoit les mêmes impressions[...]»<sup>53</sup> de mesme que les habitudes consistent dans la facilité que les esprits animaux ont acquise de passer par certains endroits de notre corps, de mesme la mémoire consiste dans les traces que les mesmes esprits ont imprimé dans la cerveau»<sup>54</sup>. On lit dans *l'Exposition d'une méthode*: «Dès les premières années de notre enfance, nous lions certaines idées à certaines impressions, l'habitude confirme cette liaison. Les esprits animaux prennent une route déterminée pour chaque idée particulière»<sup>55</sup>; et dans la *Logique*: «quand cette trace, ce pli, cette impression, est réveillée par le cours des esprits animaux ou du sang, nous rappelons l'idée première ou immédiate, et c'est ce que l'on appelle mémoire»<sup>56</sup>.

C'est ainsi que les enfants, en apprenant le latin, apprendront la bonne méthode qui conduit à la vertu: le but de cet enseignement est, en effet, de «former l'esprit en accoutumant les jeunes gens, sans qu'il s'en aperçoivent, à mettre de l'ordre dans leurs pensées, à sentir les rapports naturels des idées; à démêler les équivoques et à tout rapporter à de véritables principes; ce qui

<sup>53</sup> *L'Ame matérielle* p. 200.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 208.

<sup>55</sup> Dumarsais, *Oeuvres*, t. I, p. 12.

<sup>56</sup> *Ibid*, t. V, p. 311.

donne dans la suite de la vie une justesse d'esprit...»<sup>57</sup>.

Application d'une philosophie empiriste et mécaniste, exercice de la raison, qui se délivre des préjugés, la grammaire de Dumarsais est toute métaphysique: son objet, comme écrit d'Alembert, est «la marche de l'esprit humain dans la génération de ses idées, et dans l'usage qu'il fait des mots pour transmettre ses pensées aux autres hommes»<sup>58</sup>. C'est-à-dire que la grammaire doit d'abord chercher «les principes immuables qui planent sur les conventions humaines...», et édifier «une méthode fondamentale qui n'est autre que le reflet de la logique universelle, et qui devient pour elles ce que le droit naturel est aux codes positifs des différents peuples»<sup>59</sup>. Et, comme les codes par rapport au droit naturel, les langues particulières ne sont qu'une dégradation et une décomposition de cette logique universelle, qui n'existe pas, mais transcende et explique tous les idiomes au fond desquels elle se devine. Cette fois, c'est l'optimisme et l'humanisme de l'auteur du *Philosophe* ou de *l'Essai sur les Préjugés*, que reparait. La grammaire nous apprendra, par delà nos divisions, nos aveuglements et la funeste éducation que nous avons reçue, à nous retrouver tous, voire à nous confondre, dans le même ordre divin, et à adhérer collectivement aux mêmes vérités qui s'imposeront avec une lumineuse évidence.

Les Jésuites des *Mémoires des Trévoux* devinèrent l'impiété profonde de cette grammaire «fontenellienne», qui devait remplacer la grammaire cartésienne des Messieurs de Port-Royal. Dumarsais fut peut-être, comme l'a écrit d'Alembert, «destiné à être malheureux en tout»<sup>60</sup>. La cohérence, l'honnêteté et l'optimisme de ses écrits, son obstination pédagogique, inspirent la sympathie. Mais pauvre, abandonné des puissants et des riches, réduit souvent au silence, censuré par toute une société qui refusa

<sup>57</sup> *Ibid*, t. I, p. I.

<sup>58</sup> *Ibid*, t. I, p. IX.

<sup>59</sup> Dégerando, *Eloge de Dumarsais*, p. 24.

<sup>60</sup> Dumarsais, *Oeuvres*, p. LXIV.

de le laisser parler ou édulcora et réfuta ses écrits, il rest un émouvant symbole de cette persécution molle et tenace, qui, dans les Etats modernes, a remplacé le fanatisme et la violence d'autrefois <sup>61</sup>.

<sup>61</sup> C'est en 1974 que nous avons rédigé cette étude, que nous présentâmes alors au colloque Jean-Meslier de Reims. Il est extrêmement délicat, il est presque impossible, de parvenir à une certitude dans les problèmes d'attributions de ouvrages clandestins du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous ne sommes donc nullement persuadé que toutes les hypothèses avancées ici soient recevables. Il nous est même arrivé de les discuter nous-mêmes: ainsi l'attribution à Dumarsais de *l'Ame matérielle*, qui a pu aussi bien émaner de l'officine des frères Lèvesque (voir notre article dans *Le matérialisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et la littérature clandestine*, p.p. Olivier Bloch, Paris, Vrin, 1982). Malgré tout, il nous a semblé utile de publier ce texte et de n'y rien changer: même s'il n'apporte rien de définitif (dans un domaine où le définitif est peut-être inaccessible), il est au moins susceptible d'aider à la connaissance de Dumarsais et des écrits qu'ont a cru pouvoir lui attribuer.

# Los *Besos* de Juan Segundo (traducción española, inédita, de Juan Gualberto González)

VICTORIANO PUNZANO

*Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander*

## 1. El manuscrito

*Joannis Secvndi / Poetae Haiigiensis / Basia 19. / Los 19 Besos de Jvan Segvndo / Poeta Holandés. / Bruselas 1833.* Así reza la portada de un manuscrito encontrado recientemente en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander. Su letra es de la segunda mitad del siglo XIX; tiene 1 hoja y 82 páginas, de 210 × 155 y caja de escritura variable. Su contenido es: I. Noticias de la vida y escritos de Juan Segundo, pp. 1-9; II. El texto latino de los *Besos* en una página, y la traducción española en la otra, pp. 10-78; III. Finalmente, sendas versiones de los besos 1.º y 3.º, y variantes de otros, pp. 79-82.

## 2. El traductor

Por ninguna parte del manuscrito aparece el nombre del traductor; sin embargo, no fue difícil averiguar su identidad. En la *Biblioteca de Traductores Españoles*, II, p. 153, edición nacional, de Marcelino Menéndez Pelayo, encontramos la respuesta dentro del apartado dedicado a Juan Gualberto González, noti-



cia que, a su vez, él toma del *Catalogus librorum* del Marqués de Morante, VIII, pp. 482-93, quien también en un folleto titulado *Biografía de Juan Segundo*, p. 16, afirma: «Nuestro sabio D. Juan Gualberto González, hablando de los *Besos* de Juan Segundo, en un manuscrito suyo inédito que poseemos».

### 3. El texto

El Marqués de Morante dio a conocer del manuscrito de Juan G. González solamente parte del prólogo y la traducción de los besos 1.º, en dos versiones, 6.º, 7.º y 13.º; este último Menéndez Pelayo dice ser el 12.º. A la vista del texto, que Gómez de la Cortina nos facilita en su *Biografía de Juan Segundo*, lo primero que se aprecia es que no es coincidente con el que nosotros presentamos. Las variantes entre ambos textos nos parecen suficientemente significativas como para ofrecer algunas muestras, aunque, por lo limitado del espacio de un artículo, transcribiremos únicamente las del prólogo dejando para el pie de página la indicación de las correspondientes a la traducción.

Gómez de la Cortina omite los tres primeros párrafos de la «Noticia y escritos de Juan Segundo», comenzando en el cuarto:

#### *Gómez de la Cortina*

Entre sus producciones obtienen la preferencia los XIX *Besos*. El autor de la *Biblioteca de un hombre de gusto* los califica diciendo que son como los primeros ímpetus de una alma llena de ternura, voluptuosa y apasionada. En efecto, sus imágenes son naturales, y sus descripciones, en que se ajustó más que *Catulo* (lo cual no es mucho decir) a las leyes de la honestidad, tanto más interesantes cuanto son la expresión sencilla y verdadera de una alma que sólo respira amores.

#### *Nuestro manuscrito*

Entre sus producciones obtiene la preferencia *Los 19 Besos*. El autor de la *Biblioteca de un hombre de gusto* los califica diciendo que son como los primeros ímpetus de un alma llena de ternura, voluptuosa y apasionada. En efecto, sus imágenes son animadas, naturales y vivas; y sus descripciones, en que se ajustó más que *Catulo* (no es mucho decir) a las leyes de la honestidad, tanto más interesantes cuanto son la expresión sencilla y verdadera de su alma que sólo respira amores.

El párrafo quinto del Marqués de Morante, que se refiere a la inexistencia de traducciones castellanas de los *Besos*, viene en nuestro texto como nota del «copiante» al pie de página. También aquí continúan las variantes, aunque de menor entidad en esta ocasión.

Después, en el siguiente, el texto de Gómez de la Cortina forma un solo cuerpo con el quinto párrafo de nuestro manuscrito, pero con variantes:

*Gómez de la Cortina*

En francés hay dos traducciones en prosa, de las cuales se dice que la primera hubiera sido más digna del original si a las bellas dotes de una prosa elegante y sonora acompañasen aquella sensibilidad y viveza que tanto resaltan en el modelo; y que la imitación que hizo en verso *Dorat* es, como la mayor parte de sus obras, más amanerada que natural, observándose que las imágenes más patéticas del amor se encuentran de ordinario como ahogadas en el exceso de los adornos y de los conceptos alambicados.

*Nuestro manuscrito*

No tenemos traducción alguna en castellano. En francés hay dos en prosa, de las cuales se dice que la primera hubiera sido más digna del original, si a las buenas dotes de una prosa elegante y armoniosa acompañasen aquella sensibilidad y belleza que tanto resaltan en el modelo. Y que la imitación que hizo *Dorat* en verso es como la mayor parte de sus obras más amanerada que natural, observándose que las imágenes más patéticas del amor se encuentran de ordinario como ahogadas en el exceso de los adornos y los conceptos alambicados.

Y al final, Gómez de la Cortina introduce un párrafo del que nuestro texto carece:

*Gómez de la Cortina*

Y espero que los inteligentes han de aprobar estas licencias (que no son en gran número), y más no tra-

*Nuestro manuscrito*

Y espero que los inteligentes han de apreciar estas licencias, que no son en gran número. Y para los que

tándose de un texto tan venerado como el de Virgilio y Horacio, en cuyas traducciones, aun las del mismo *Fray Luis de León*, se disgustan sus aficionados cuando sobran o faltan pensamientos, o los hallan desleídos o expresados de manera diferente. El texto de *Juan Segundo* no se halla en este caso; y para los que no gustan (ni yo tampoco) de tanto besuqueo ni de tanta desnudez, hubiera yo trabajado como al final del beso XII en disfrazar de metáforas o con otras imágenes, principalmente el V, X y XVI, si no temiese desfigurarlos del todo, y si no bastasen a disculparme los ejemplos de otros Poetas originales, imitadores y traductores, con fama de castos y de filósofos, que se leen y andan con aplauso y recomendación de modelos en manos de la juventud estudiosa. Que bien pudiera yo decir: «*j'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai traduit les Baisers de Jean Second*».

no gustan (ni yo tampoco) de tanto besuqueo, ni de tanta desnudez, hubiera yo trabajado como al final del Beso 12, en disfrazar con metáforas, o con otras imágenes, principalmente el 5.º, el 10.º y el 16.º si no temiera desfigurarlos del todo; y si no bastasen a disculparme los ejemplos de otros poetas originales, imitadores y traductores, con fama de castos y de filósofos, que se leen y andan con aplauso y recomendación de modelos en manos de la juventud estudiosa. Que bien pudiera yo también decir: «*J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai traduit les Baisers de Jean Second*».

A la vista de las variantes apuntadas, que no son todas, se desprende que Gómez de la Cortina no parece que manejaba el «manuscrito suyo / de Juan Gualberto González / inédito», sino también una copia. Por otra parte, el texto del *Catalogus librorum*, que transcribe Menéndez Pelayo, y el que leemos en el folleto *Biografía de Juan Segundo* no son coincidentes; al contrario, presentan variantes tales que nos hacen pensar que el Marqués de Morante usó de copias distintas en cada caso.

#### 4. Traducciones españolas de los «Besos»

Cuando Menéndez Pelayo escribe la reseña sobre Juan G. González, 14 de marzo de 1876, se habían publicado ya dos traducciones; una, la impresa en Córdoba, en 1834, de la cual da noticia el propio Juan Gualberto, según el Marqués de Morante, o el copiante, según el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, cuya portada reza así: *Los besos. Juan Segón, traducido del latín*. Es de autor anónimo. La otra es del Padre Arolas en: *Poesías de D. Juan Arolas*, III vols. (Valencia, Imprenta de Monpié, 1842), III, pp. 1-41. Ambas en prosa.

José R. Lomba y Pedraja en *El P. Arolas, su vida y sus versos* (Madrid, 1898), p. 172, dice que «la traducción de Arolas no lo es de los versos latinos de aquél [de Juan Segundo], sino de la versión francesa, en prosa, de Mirabeau. A ésta la sigue a la letra, conviniendo hasta en la sustitución del nombre de Neera por el de Sofía», como se puede apreciar en el beso 4.º cuya traducción ofrecemos:

No da besos mi querida Sofía, que da néctar; exhala olor delicioso de nardo, de tomillo, de cinamomo y de miel semejante a aquella que las abejas cogen en el monte Himetto o en los rosales de los cecropios campos, depositadas en pequeñas celdillas de su gruta de mimbres. ¡Sofía! Tu aliento respira los perfumes más suaves... si yo saboreo largo tiempo tus caricias, si yo me enajeno con tus besos, ellos me harán inmortal y partiré con los Dioses la ambrosía de que se alimentan... Pero guarda tus favores, ¡mi Sofía!... Niega a tu amante los voluptuosos besos, o alcanza como yo la inmortalidad... Yo no quiero, sin ti, ser admitido en los banquetes de los Dioses... No... Sin ti no admitiría yo el trono del mismo Júpiter, cuando todos los dioses coligados contra él me ofreciesen el trono del universo.

Foulché-Delbosc publicó en la *Revue Hispanique*, I (1894), p. 74 y ss., «Los Besos de amor de Juan Segundo, traducidos por el Dr. D. Juan Meléndez Valdés»; sin embargo, y a pesar del título, como el propio Foulché indica, ni es una traducción, ni tan siquiera una imitación, aunque, como apunta Juan Gualberto González, o el copiante, «hay imitaciones y pensamientos tomados del autor, como pueden verse en Meléndez las odas, 23, 31 y

51, tom. 1.º (Madrid, 1820) en las cuales se ven reproducidos el plan y las ideas de los Besos 4.º, 11.º y 19.º».

Después del Padre Arolas no encontramos durante el siglo XIX publicación alguna de nueva traducción española de los *Besos*; posiblemente pesara en nuestros humanistas aquello que Menéndez Pelayo dijera sobre Juan Gualberto González: «Existen además dos traducciones suyas, que no se atrevió a dar a la estampa y que, por las noticias y trozos que de ellas conocemos, en nada desmerecerían de las de Horacio, Virgilio, Calpurnio y Nemesiano. ¡Lástima que sean de composiciones un tanto escabrosas y no muy propias para ser impresas en lengua vulgar! Una edición, no obstante, de limitados ejemplares, una copia en la Biblioteca Nacional bastarían a poner tales versiones al alcance de los eruditos y humanistas, sin exponerlas a los vientos de la publicidad. En último caso debieran publicarse expurgadas, medio no muy aceptable, pero preferible siempre a la completa pérdida y olvido de estos manuscritos» (*Biblioteca de Traductores Españoles*, II, p. 151).

A principios de nuestro siglo podemos ya leer una versión poética del poema de Juan Segundo, aunque su autor se cuidó muy bien de no darla a la luz pública, siguiendo seguramente la tendencia escrupulosa y rigorista de la moral al uso de los tiempos de Menéndez Pelayo. Fue publicada por los herederos, y bajo seudónimo. Se trata de *El poema de los besos por Juan Segundo*. Traducción de Luis de Avilés (Madrid, Tip. Artística, 1914). Luis Avilés no es otro que Carlos Fernández Shaw, quien se dirige *Al lector* así: «No me extrañaría que, hasta el momento presente, desconocieras al autor de *Los besos*; que ignoraras, como yo ignoré durante muchos años, que existió ese poeta, flor de un día, sólo conocido, en verdad, aquende el Pirineo, por las personas muy versadas en asuntos literarios». Fernández Shaw prosigue su prólogo con unas breves noticias biográficas de Juan Segundo e indica que sus fuentes proceden de «una disertación latina de Pedro Bosch, profesor de Literatura en la Academia de *Deventer*, que publicó en Leyden las obras de Juan Segundo, allá por el año 1820, y el prólogo que figura en una edición francesa

de *Los besos*, dada a luz por la *Librería de los Bibliófilos de París*, en 1872».

La traducción de Carlos F. Shaw sí tiene presente el original latino de los *Besos*, apartándose de este modo de la versión anónima de Córdoba y de la del P. Arolas, aunque también traduce el nombre de Neera por el de Laura, atendiendo indudablemente a razones métricas, como se aprecia en el beso 4.º:

No; no son besos los que da mi Laura.  
Néctar son. En su aliento perfumado  
se gustan los finísimos aromas  
de la mirra, del nardo y cinamomo.  
Son una miel tan sólo comparable  
a la que liban múltiples abejas  
en las dulces vertientes del Himeto  
o en las rosas del Ática, —tan ricas  
en pompa, y en perfumes y en colores—  
por dejarlas después, unas con otras,  
en las celdillas de la cera virgen.

Si yo gustara mucho de sus besos  
de pronto en inmortal me trocaría.  
Me alimentara con manjar de dioses.  
Pero no, Laura, no; yo no quisiera  
merecer tal favor, si tú no fueres  
inmortal a tu vez. Jamás, oh Laura,  
sin que te mire junto a mí, dichosa,  
querré gozar de célicos banquetes;  
aunque diosas y dioses, destronando  
a Júpiter olímpico, me ofrezcan  
el cetro poderoso de los mundos.

La traducción de los *Besos* de Juan Gualberto González, cuarta española en el orden de publicación, que no de ejecución, constituye, en primer lugar, un nuevo paso para desenterrar del olvido a «ese poeta, flor de un día», en frase de Fernández Shaw, que fue Juan Segundo a quien, «a cambio de una vida muy corta, los hados te conceden un nombre eterno, y te arrancan del Elíseo para que no puedas sobrepasar a los antiguos y grandes poetas a quienes tú ya habías igualado en este tan reducido tiempo», cual figura en el epigrama que a la muerte del joven poeta dedicó Andrea Alciato según leemos en *Iohannis Secvndi opera, accurate*

*recognita ex Museo P. Scriverii* (Lugduni Batavorvm, Apud Franciscum Moyaert, 1651). Por otra parte, con el desempolvamiento de este manuscrito de cuya existencia da noticia Lomba y Pedraja en la obra, más arriba citada, *El Padre Arolas, su vida y su poesía*, queremos contribuir a un mayor conocimiento de un humanista español de quien Menéndez Pelayo dijo:

El nombre de este humanista excelente no es tan conocido como mereciera, dado el número, importancia y esmerada ejecución de sus versiones. Varón tan modesto como docto, jamás pensó en que las obras por él emprendidas para distracción y solaz de más graves tareas pudieran traspasar el breve y escogido círculo de sus amigos. Pero ni el bibliógrafo ni el historiador literario olvidarán que D. Juan Gualberto González, traductor egregio de la *Poética* de Horacio, de las *Eglogas* de Virgilio, Calpurnio y Nemesiano, de los *Amores* de Ovidio y de los *Besos* de Juan Segundo; autor de investigaciones ingeniosas y curiosos ensayos métricos, consumado filólogo, no ayuno de erudición helénica y con pocos rivales en la latina, brilló en la extinguida pléyada de entusiastas cultivadores de las letras clásicas con méritos no muy inferiores a los de Burgos, Hermosilla, Pérez de Camino, Castillo y Ayensa y otros varones doctos que en las primeras décadas del presente siglo consagraron sus tareas a trasladar a nuestra lengua aquellos vates de la antigüedad. (*Biblioteca de Traductores Españoles*, II, p. 144).

Por lo que respecta al mérito de esta traducción, sean nuestros lectores quienes juzguen de su bondad después de haber leído a Menéndez Pelayo, e independientemente del mismo.

## Transcripción del manuscrito

- I. Noticia de la vida y escritos de Juan Segundo
- II. Traducción española de los *Besos*

### I. Noticia de la vida y escritos de Juan Segundo

Entre los poetas latinos modernos goza muy distinguido lugar Juan Segundo. Nació en la capital de la Holanda en 1511. De edad de 18 años pasó a Brujas y allí tomó del célebre Alciato algunas lecciones de jurisprudencia hasta que, al fin disgustado de la aridez y escabrosidad de la ciencia, pasó a Italia<sup>1</sup> y de allí a España donde fue secretario del Arzobispo de Toledo<sup>2</sup> por cuyo consejo, según quieren algunos, siguió a Carlos Quinto en la jornada de Túnez.

La delicadeza de su temperamento le obligó a dejar España y vuelto a los Países-Bajos, murió en Utrec en la temprana edad de 25 años.

<sup>1</sup> El Marqués de Morante, en su *Biografía de Juan Segundo*, dice: «Su viaje a Italia es quimérico, porque el mismo *Juan Segundo* nos ha dejado la relación de todos los viajes que hizo, y en ella no hay la menor alusión a éste. No hay tampoco tiempo en que pudiera emprenderlo, como no fuera entre el que hizo a Bourges y a España, como ya veremos después. Y con efecto, los que sostienen que fué a Italia, dicen que lo verificó antes de ir a España. Pero medió muy poco tiempo para que pudiera emprender semejante viaje, porque habiendo salido de Bourges para Malinas el 4 de marzo de 1533, no llegó a su patria hasta el 13 o el 17 del mismo mes. Consta además que estaba allí el 8 de mayo siguiente, y que el 28 de dicho mes emprendió su viaje a España. No pudo, pues, hacer el viaje a Italia en el tiempo que media desde el 17 de marzo al 8 de mayo, es decir, en el espacio de seis o siete semanas» (p. 6); y «Si *Juan Segundo* hubiera realizado el viaje a Italia, ¿cómo no había de habernos hecho una descripción de tan bello país el que en sus poesías elogia a otros países menos importantes?» (p. 11).

<sup>2</sup> Juan de Tavera.



Compuso gran número de elegías, silvas, epístolas<sup>3</sup> y canciones fúnebres, obras en la mayor parte muy estimadas por la facilidad del lenguaje, gracia de estilo y belleza de composición. Solamente puede objetársele de haber en sus versos amorosos aventurado algunas frases que ya degeneran en licencia; y cierto que hubiera sido más honroso a su memoria y a su buen gusto si del todo las suprimiera<sup>4</sup>.

Entre sus producciones obtienen la preferencia *Los 19 Besos*. El autor de la *Biblioteca de un hombre de gusto* los califica diciendo que son como los primeros ímpetus de un alma llena de ternura, voluptuosa y apasionada. En efecto, sus imágenes son animadas, naturales y vivas; y sus descripciones, en que se ajustó más que Catulo (no es mucho decir) a las leyes de la honestidad, tanto más interesantes cuanto son la expresión sencilla y verdadera de su alma que sólo respira amores.

No tenemos traducción alguna en castellano<sup>5</sup>. En francés hay dos en prosa, de las cuales se dice que la primera hubiera sido más digna del original si a las buenas dotes de una prosa elegante y armoniosa acompañasen aquellas sensibilidad y belleza que tanto resaltan en el modelo. Y que la imitación que hizo Dorat en verso es, como la mayor parte de sus obras, más amanerada que natural, observándose que las imágenes más patéticas del amor se encuentran de ordinario como ahogadas en el exceso de los adornos y los conceptos alambicados.

Hay otra posterior a aquéllas, la cual anda con la de las elegías de Tibulo. Es del célebre Mirabeau, de la cual dice él mismo que es la más ajustada al original, y que si en ellas [sic] se observan algunas expresiones demasiado ardientes, culpa es sólo del poeta que, si bien holandés, escribe inspirado del amor y en el idioma armonioso del Lacio; lo cual le presta más energía y un salvoconducto para tomarse ciertas libertades. «La única, añade, que yo me he tomado es la de substituir [sic] al nombre de su amada Neera el de Sofía; porque me hu-

<sup>3</sup> Juan G. González, en nota, p. 2, del manuscrito: «Herrera en las anotaciones a Garcilaso, soneto 16, cita la 11.<sup>a</sup> del lib. 2.<sup>o</sup> en que “trató della [de la artillería] en algunos versos, diciendo al fin dellos que el autor de este militar instrumento era más digno del rayo de Júpiter que de Salmoneo».

<sup>4</sup> Hemos visto en la Introducción cómo Menéndez Pelayo aconsejaba una edición de pocos ejemplares.

<sup>5</sup> En nota, p. 4, del manuscrito: «Hay imitaciones y pensamientos tomados del autor, como pueden verse en Meléndez las odas 23, 31 y 51 tom. 1.<sup>o</sup> (Madrid, 1820), en las cuales se ven reproducidos el plan y las ideas de los Besos 4.<sup>o</sup> 11.<sup>o</sup> y 19.<sup>o</sup> Después he visto una traducción en prosa, impresa en Córdoba (1834) la cual, a lo que recuerdo, es hecha de la francesa de Mirabeau, y no del original latino, conviniendo hasta en la sustitución del nombre de Neera con el de Sofía. Nota del Copiante».

biera sido imposible dirigir a otra que a Sofía la copia de tan ardientes expresiones».

Yo he sustituido [sic] también el de Dórila: y no vaya a pensar el pío lector que es algún nombre disfrazado de persona real y verdadera: *Honni soit qui mal y pense*. No tengo, por desgracia, a quién dirigirme, sin que por eso me crea comprendido en la excomunión de una mujer célebre, la cual tenía por infeliz sobre todas las criaturas al diablo, porque no puede amar; sino que a mis amores, *bien que andaluces y no holandeses*, no les vinieran nunca bien las escenas ni las ansias que describe Juan Segundo, y rechazarían la dedicatoria; la cual ha de entenderse más antes con los amigos aficionados al ejercicio de traducir y de versificar, y mejor si anduvieran también «*en la concha de Venus amarrados*». En el nombre sustituido [sic] no hay otro misterio que el de venir a mi cuento, más que el de Neera, para los diversos géneros de metro que he adoptado, y poder variarlo, quedando el mismo sujeto, con el de Doris y con el esdrújulo Dórída, tan al caso para los asclepiadeos o anapésticos, de que hay abundancia en el original latino.

He procurado imitarlos en las composiciones en que el autor los emplea, desechando la traducción que ya había concluido en verso suelto, a fin de que suenen con el mismo compás que se siente al recitarlos en latín; punto de perfección a que debiera llegarse en otra clase de trabajos. Aun he tentado emplear el dístico latino en una pequeña muestra, y que pudiera haberse cultivado más por los sucesores de Villegas.

Esto cuanto a las formas: en lo que toca a la sustancia, como traductor, he procurado también acercarme todo lo posible al texto literal, conservando las mismas ideas, las mismas figuras y aun el giro de la frase: alguna vez ha sido quizá servilmente; en cambio de lo cual en otros lugares me he tomado la libertad de apartarme del texto cuando me pareció que ganaría el pensamiento sustituyéndole [sic] con otro del mismo espíritu, o con otra frase o giro más conforme a la índole de la lengua castellana, y aun al sentido lógico de la composición: éstos van notados con la señal + y espero que los inteligentes han de apreciar estas licencias, que no son en gran número. Y para los que no gustan (ni yo tampoco) de tanto besuqueo ni de tanta desnudez, hubiera yo trabajado como al final del Beso 12, en disfrazar con metáforas o con otras imágenes, principalmente el 5.º, el 10.º y el 16.º, si no temiese desfigurarlos del todo, y si no bastasen a disculparme los ejemplos de otros poetas originales, imitadores y traductores, con fama de castos y de filósofos, que se leen y andan con aplauso y recomendación de modelos en manos de la juventud estudiosa. Que bien pudiera yo también decir: «*J'ai vu les moeurs de mon temps, et j'ai traduit les Baisers de Jean Second*».

## II. Los 19 Besos

### I

Quando a la excelsa cumbre de Citera<sup>1</sup>  
la madre del amor al niño Ascanio<sup>2</sup>  
llevó dormido, púsole en un lecho  
de tiernas violetas, blancas rosas  
sembrando al derredor, y por el bosque  
suavísimos olores esparciendo.  
Renovósele entonces de su Adonis  
la antigua llama, y cunde por sus venas  
el no bien extinguido ardor<sup>3</sup>. ¡Oh cuántas,  
oh cuántas veces<sup>4</sup> quiso enternecida  
lanzarse al cuello del amado nieto!  
¡Oh cuántas dijo: tal Adonis era!  
Mas el reposo plácido temiendo<sup>5</sup>  
turbar del niño, en las vecinas rosas  
mil besos estampó. Viéronse al punto  
desplegando sus cálices, sedientas  
de recibir el aura que la amante  
Diosa espiraba de sus dulces labios;  
cuantas rosas tocaba, tantos besos  
nacían de improviso, que a Dione<sup>6</sup>  
tornaban el placer multiplicado.  
Mas ya la Diosa, de sus blancos cisnes

<sup>1</sup> Citera. Isla del Peloponeso. Fue colonizada por los dorios, y administrada después, sucesivamente, por los espartanos, atenienses, macedonios y romanos. Su fama, en la antigüedad, se debe principalmente al santuario, que en ella se encontraba, dedicado a Venus Afrodita o Venus Urania.

<sup>2</sup> Ascanio. Hijo de Eneas y de Creusa. Siguió a su padre a Italia; en el Lacio, bajo el nombre de Julio, fundó la ciudad de Alba Longa y dio lugar a la «gens» julia.

<sup>3</sup> Menéndez Pelayo transcribe «amor».

<sup>4</sup> Gómez de la Cortina transcribe: «... ¡oh cuántas / veces, oh cuántas quiso...».

<sup>5</sup> Variante de Juan G. González: «Pero temiendo el plácido reposo».

<sup>6</sup> Dione. Ninfa, hija de Urano y de la Tierra. De sus amores con Zeus nació Afrodita.

llevada en raudo vuelo, de la tierra  
el globo inmensurable penetraba  
en sus ocultos senos la fecunda  
semilla de los besos derramando,  
cual nuevo Triptolemo<sup>7</sup>, y por tres veces  
una voz resonó jamás oída:  
De aquí la mies feliz para el doliente  
mortal nació, de aquí la medicina  
bálsamo de mis males. Yo os saludo  
una y mil veces, besos regalados,  
de las que fecundó cándidas rosas  
Citeres con sus labios<sup>8</sup> producidos;  
de esta mísera llama refrigerio  
yo soy vuestro cantor. Vuestros loores  
resonará mi lira en cuanto dure  
de las Nueve el honor y de Helicon<sup>9</sup>,  
en tanto que de Eneas y su amada  
estirpe en la memoria se gozare  
el retórico Amor, y en el idioma  
numeroso de Roma se explicare.

*El beso primero en verso de  
romance (segunda traducción)*

Cuando Venus llevó a Ascanio  
dormido a la alta Cytera  
púsole en un blando lecho  
de rosas y violetas.  
De blancas rosas esparce  
al derredor lluvia inmensa  
que de süaves olores  
todo aquel recinto llenan.

<sup>7</sup> Triptolemo. Hijo de Celeo, rey de Eleusis y de Metanira. En agradecimiento a la hospitalidad que Deméter, diosa de la agricultura, había recibido en casa de Celeo, dio a Triptolemo un carro y unas espigas de trigo con el encargo de recorrer el mundo para dar a conocer a los hombres la agricultura.

<sup>8</sup> Gómez de la Cortina transcribe «su labio».

<sup>9</sup> Helicon. Se refiere al Helicón, monte muy arbolado de Beocia consagrado a las Musas, en el que se encuentran las fuentes de Aganipe y de Hipocrene, cuyas aguas provocaban la inspiración poética de cuantos las bebían.

Allí entonces de su Adonis  
la llama se le renueva,  
y el ardor mal extinguido  
se difunde por sus venas.  
¡Cuántas veces en sus brazos  
al nieto estrechar quisiera!,  
y, ¡cuántas enternecida  
dijo: tal Adonis era!<sup>10</sup>.  
Mas temiendo si al infante  
quizá sus besos despiertan,  
en las rosas los estampa  
que el florido lecho cercan.

Viéraslas tornar ansiosas  
su cáliz al aura lenta  
que la amante diosa espira  
de su linda boca. Vieras  
cuantas rosas ella toca  
tantos besos nacer de ellas  
de que la diosa recibe  
multiplicada cosecha.  
Mas ya en sus cándidos cisnes  
con raudo vuelo se eleva  
por el éter circuyendo  
los ámbitos de la tierra.  
Y cual nuevo Triptolemo<sup>11</sup>  
la semilla esparce nueva  
y tres veces nunca oída  
fatídica voz resuena.  
De aquí nació para el triste  
mortal la feliz cosecha,  
de aquí el bálsamo süave  
medicina de mis penas.

Yo os saludo, amables Besos  
de las rosas que Citera<sup>12</sup>  
humedeció producidos,  
solaz único en mis penas.

<sup>10</sup> Gómez de la Cortina transcribe: «Así mi Adonis era».

<sup>11</sup> Ver nota 7.

<sup>12</sup> Ver nota 1.

De vuestras glorias mi lira  
resonará en cuanto sea  
célebre la doble cima  
de Helicón y las Camenas<sup>13</sup>.  
En cuanto el amor se goce  
con la estirpe de su Eneas  
y en los númenes<sup>14</sup> se explique  
de su dulcísima lengua.

## II

Como la vid al álamo vecino  
lasciva yedra al encumbrado roble  
con sus inmensos brazos retorcida  
estrechan amorosos;  
así mi cuello estrecha con los tuyos:  
que yo a tu cuello en sempiterno lazo,  
besándote sin fin, Dórrila bella,  
quiero ceñir los míos.  
Ni los dones de Baco amigo entonces  
ni los de Ceres<sup>15</sup> fueran poderosos  
ni el regalado sueño a distraerme  
de tu rosada boca.  
Sino que en mutuos besos juntamente  
espirando los dos la misma barca  
nuestras almas amantes llevaría  
a la mansión de Dites.  
De allí cruzando por amenos valles  
y odoríferos campos donde reina  
perpetua primavera, al venturoso  
lugar aportarían,  
donde los héroes en amor insignes,  
por siempre a sus amadas reunidos,  
cantan himnos alegres, alternando  
con la festiva danza.

<sup>13</sup> Gómez de la Cortina transcribe: «De Helicón con sus Camenas». Las Camenas eran ninfas de la antigua Italia, identificadas más tarde con las Musas griegas. *Camēnae* significa «diosas de los encantamientos», por lo que, con el tiempo, se les llegó a atribuir el poder despertar el sentido de la adivinación, llegando de esta forma a convertirse en diosas de la poesía.

<sup>14</sup> Gómez de la Cortina transcribe «números».

<sup>15</sup> Variante de Juan G. González: «Ni de Ceres entonces, ni de Baco / los gratos dones».

Allí los mirtos, rosas, rubicundas<sup>16</sup> clavellinas  
 esmaltan la pradera, y narcisos  
 de un bosque de laureles coronada  
     que halaga eternamente,  
 entre las ramas trémulas sonando,  
 el Céfiro süave: allí la tierra  
 de penetrante hierro no tocada  
     muestra el fecundo seno.  
 Allí presentes, el feliz congreso<sup>17</sup>  
 de Vates puesto en pie nos acatara  
 y entre la yerba y flores el más digno  
     lugar nos concedieran.  
 Las amantes de Júpiter, la hermosa  
 Tindárida<sup>18</sup> su hija, no verían  
 con celos este honor que sobre todas  
     amando merecimos.

### III

¿Por qué tantos desvíos?  
 Un beso pido, hermosa;  
 que ahora apenas hiciste  
 más que allegar tus labios a los míos<sup>19</sup>.  
 Después, como quien toca  
 con planta temerosa  
 serpiente venenosa,  
 amedrentada huiste,  
 tu boca retirando de mi boca,  
 y eso no es beso, Doris; no es, tirana,  
 dar de comer, sino excitar la gana.

<sup>16</sup> Este verso no da la medida, o porque no fue revisado por el autor, o porque el copista cometió error de transcripción.

<sup>17</sup> Variante de Juan G. González: «la dichosa turba».

<sup>18</sup> Tindárida. Es Helena, hija de Zeus y de Leda, la esposa de Tindaro, de quien se había enamorado el dios del Olimpo, el cual, para conseguirla, tomó la forma de Cisne. Helena fue raptada por Paris, rapto que provocó la guerra de Troya.

<sup>19</sup> Variante de Juan G. González: «ese tu labio al mío».

*[Otra traducción de este mismo beso]*

¿Por qué tantos desvíos?  
Dame, Dórida, un beso, que no hiciste  
con ese que me diste  
sino llegar tus labios a los míos.  
Después como el que toca  
inopinadamente  
mortífera serpiente  
amedrentada huiste,  
tu boca retirando de mi boca.  
Y eso no es un beso en regla; no es, tirana,  
dar de comer, sino excitar la gana.

*Proyecto de traducción del Beso 3.º en dísticos*

Dame, Dórida, un beso: tan sólo un beso, tirana  
que ahora llegaste apenas ese tu labio al mío.  
Después, cual si de súbito hubiera frígida sierpe  
tu planta hollado, huyes despavorida.  
Y eso no es beso, digo; no es eso, luz de mis ojos,  
dar de comer, Dorila; sino excitar la gana.

Dame, Dórida [sic], un beso: tan sólo un beso, taimada:  
que ahora llegaste apenas ese tu labio al mío.  
Después, como el que súbito, si oyó mortífera sierpe,  
retrocede espantado: torces [sic] el rostro esquiva.  
De mí tu labio apartas; y eso no es beso: no es eso  
dar de comer, Dórida, sino excitar la gana.

*El mismo. Anacríontica [sic]*

Dame un beso, uno solo  
que en ése no hubo, Anarda,  
sino allegar al mío  
tu labio de pasada.  
Y después cual si hubieras  
tal vez hollado incauta  
mortífera serpiente  
huyes amedrentada.  
Tu labio me retiras  
Y eso no es beso, ingrata;  
dar de comer no es eso,  
sino excitar la gana.



#### IV

No da besos Dorila, que da néctar,  
da al ánima suavísimos olores  
de cinamomo y nardo y de tomillo  
y miel, cual del Himeto<sup>20</sup> en los collados  
liba la abeja en las cecropias<sup>21</sup> rosas  
y lleva luego a las virgíneas celdas  
de las tejidas mimbres defendidas.  
Que si muchos me diese, al punto mismo  
me hicieran inmortal, y con los Dioses  
tuviera asiento en la celeste mesa.  
Mas ten allá, Dorila, tus halagos,  
guarda tus dulces besos, o conmigo  
ven a ser inmortal; que yo no quiero  
gozar sin ti de la celeste mesa.  
No, aunque los dioses, Jove destronado,  
el cetro me ofreciesen del Olimpo.

#### V

Cuando en tus brazos cándidos me estrechas,  
Dorila hermosa, y a mi cuello asida  
tu seno y rostro inclinas sobre el mío,  
    acá y allá meciéndote:  
que a mis labios los tuyos allegando,  
con sũaves mordiscos acometes,  
y en justa pena vuelves de los míos  
    lastimada quejándote;  
cuando tu lengua trémula, vibrando  
a un lado y a otro lucha con mi lengua,  
de aquel humor suave que destilan  
    las dos saboreándose;  
que, yo aspirando de tu blando aliento  
el aroma divino, delicioso,  
refrigerio, sustento, prenda amada,  
    de ésta mi vida misma;

<sup>20</sup> Himeto. Montaña de Grecia, en el Atica, al SE de Atenas. Fue famosa por su excelente miel y sus canteras de mármol.

<sup>21</sup> Cecropias. La cecropia es un género de plantas arbóreas o arbustivas latescentes, de hojas alternas, de la familia de las moráceas. Aquí está usado como adjetivo determinante de rosas.

al ánima que ya desfallecida  
 del excesivo ardor que lentamente  
 mi pecho iba extenuando y consumiendo  
     los vitales espíritus,  
 tú, bella Doris, con el aura leve  
 de tu divino aliento reanimas  
 moderando el ardor que penetraba  
     mi pecho hasta las médulas.  
 ¡Oh grato refrigerio!, digo entonces;  
 ¡oh ya extinguida venturosa llama!,  
 y, Amor, exclamo; Amor es solamente  
     el númen de los númenes,  
 y de los dioses no hay amor ninguno  
 y si alguno mayor, o dios o diosa,  
 deidad hay por ventura, ser no puede  
     otra que tú, mi Dórina.

## VI

En dos mil besos, Dorila  
 de los más saboreados  
 fue el trato ayer: mil me diste,  
 tu has recibido otros tantos.  
 Llevaste el número, prenda.  
 Confiésolo; pero, ¿cuándo  
 en cuentas de amor has visto  
 andar con tanto más cuanto?  
 Quien las espigas contase,  
 ¿alabaría un sembrado?  
 Y contadas, ¿serán muchas,  
 me di, las flores de un campo?  
 ¿Quién jamás por mil racimos  
 te hizo votos, padre Baco?  
 Ni a ti, dios de las florestas,  
 por mil panales contados<sup>22</sup>.  
 Cuando Júpiter piadoso  
 manda su rocío grato  
 al mustio valle, las gotas  
 que han caído<sup>23</sup> no contamos.

<sup>22</sup> Para Gómez de la Cortina, este verso y el anterior son también una interrogación expresada así con el correspondiente signo de puntuación.

<sup>23</sup> Gómez de la Cortina transcribe «cayeron».

Así también  
cuando el fiero

Bóreas<sup>24</sup> el aire agitado<sup>25</sup>  
brama horrendo, e iracundo  
empuña Jove sus rayos,  
manda confuso el granizo,  
cielo y tierra conturbando,  
ni<sup>26</sup> sabe cuántas comarcas  
destruye y cuántos sembrados.  
Que a la majestad del númen,  
de los dioses soberana<sup>27</sup>,  
conviene así; en abundancia  
mandar todo, bueno y malo.  
Y tú siendo diosa, y diosa  
más bella de la que trajo<sup>28</sup>  
el mar en la vaga concha  
por senderos azulados,  
los besos, celestes dones,  
me vas, cruel, descontando;  
pero no mis tristes ayes  
ni mis gemidos amargos.  
No las lágrimas que siempre  
cual torrente derramado  
se desprenden de mis ojos  
el rostro y pecho inundando.  
Pon mis lágrimas en data,  
pon tus versos<sup>29</sup> en el cargo,  
rebaja dellos los míos,  
y verás cuánto te alcanzo.

<sup>24</sup> Bóreas. Dios griego del viento norte y de las tormentas, hijo de Eos, la Aurora, y de Astreo, el Cielo estrellado.

<sup>25</sup> Gómez de la Cortina transcribe «agitando».

<sup>26</sup> Menéndez Pelayo transcribe «no».

<sup>27</sup> Gómez de la Cortina transcribe «soberano».

<sup>28</sup> Menéndez Pelayo transcribe «que la».

<sup>29</sup> Gómez de la Cortina transcribe «besos».

Lágrimas innumerables  
son las que por ti derramo:  
dame sin número besos,  
y cuenta nueva con pago.<sup>30</sup>

## VII

Cien besos cien veces  
mil veces cien besos,  
de besos mil miles,  
y tantos mil cuentos  
como gotas de agua  
tiene el mar inmenso,  
arenas la playa,  
estrellas el cielo;  
en tu linda boca,  
locuaces ojuelos,  
purpúreas mejillas  
y cándido seno<sup>31</sup>,  
hermosa Dorila,  
te diera yo arreo<sup>32</sup>,  
todos de seguida,  
sin tomar aliento.  
Sí, Dórrila hermosa;  
pero tiene un pero:  
que vecino tanto  
al cándido seno<sup>33</sup>,  
a tu labio rojo<sup>34</sup>,  
locuaces ojuelos,  
mejillas de rosa  
estoy cuando beso;  
que ver no es posible  
ni el cándido seno<sup>35</sup>,

<sup>30</sup> Menéndez Pelayo pone puntos suspensivos (...) tras la conjunción y.

<sup>31</sup> Gómez de la Cortina transcribe «túrgido seno».

<sup>32</sup> Arreo. Aquí es adverbio de modo y significa «sucesivamente, sin interrupción».

<sup>33</sup> Ver nota 31.

<sup>34</sup> Gómez de la Cortina transcribe «tus labios rojos».

<sup>35</sup> Ver nota 31.

rosadas mejillas,  
 locuaces ojuelos.  
 Ni la blanda risa  
 con que cual el velo  
 de la parda nube  
 disipa el sol bello,  
 y en su coche de oro <sup>36</sup>  
 el puro sereno <sup>37</sup>  
 corre, de su lumbre  
 los orbes hinchendo;  
 también tú, sol mío <sup>38</sup>,  
 destierras acerbos  
 suspiros del alma,  
 cuidados del pecho.  
 Mis ojos y labios,  
 ¿por qué tan opuestos?  
 Si beso, no miro;  
 si miro, no beso.  
 Más quisiera a Jove  
 de rival perpetuo:  
 pugna entre mis ojos  
 y labios no quiero.  
*Riyose Dórila,*  
*y dijome, necio,*  
*retírate un poco*  
*entre beso y beso.* <sup>39</sup>

<sup>36</sup> Menéndez Pelayo transcribe «carro de oro».

<sup>37</sup> *Ibidem*, «paso sereno».

<sup>38</sup> Juan G. González ofrece de éste y de los inmediatos anteriores versos la variante siguiente:

«disipa el sol bello  
 cuando en su carroza  
 el puro sereno  
 corre, de su lumbre  
 los orbes hinchendo;  
 tú, sol de mis ojos».

<sup>39</sup> *Ibidem*, en nota, p. 38, del manuscrito: «Añadido para ajustar las paces partiendo la diferencia ya que no le ocurrió al buen Holandés, aunque tan práctico en la materia». El Marqués de Morante dice «autor» en lugar de «buen Holandés», y Menéndez Pelayo, «Añadidos estos cuatro versos» por «Añadido», y «no se le» por «no le».

## VIII

¿Qué furor te ha llevado,  
Dófila, amada prenda,  
con feroces mordiscos  
a destrozarme mi lengua?  
¿Acaso no bastaban  
las heridas sangrientas  
que hizo Amor en mi pecho  
con sus agudas flechas?  
¿Sino también quisiste  
llevar tu violencia  
hasta clavar los dientes  
en mi inocente lengua?  
¿La que al alba, al sol puesto,  
y mil noches acerbas,  
y mil amargos días  
cantaba tu belleza?  
Ésta, si no lo sabes,  
¡oh tirana!, es aquella  
que del rubio cabello  
las ondulantes hebras,  
tus ojuelos alegres,  
tu cuello de azucena  
y el seno de alabastro  
de continuo celebra,  
la que tu nombre amado  
elevó a las estrellas  
del polo ingrato a Jove  
a la zona desierta,  
donde mis blandos versos  
fama te den eterna,  
porque fuiste mi gloria,  
mi delicia, mi prenda,  
mi cándida paloma,  
mi tesoro, mi tierna  
tortolilla, mi Venus  
con harta envidia de ella.  
Acaso fue de industria  
extendiendo, soberbia,  
que sin lesión alguna  
sin el furor que engendra,  
nunca debidamente  
yo celebrar pudiera

los ojillos parleros  
y el cuello de azucena,  
y los purpúreos labios  
y las doradas trenzas  
y aun el acerbo diente,  
que yo llamaba perla.  
«Cante si, balbuciente,  
con furor el poeta»,  
así dijiste. ¡Oh vano  
poder de la belleza!

## IX

No siempre muchos, ni humecidos [sic]  
del que sabroso tu linda boca  
licor destila, me des los besos:  
ni con tu risa mezclados vengan,  
ni moribunda sobre mi cuello  
tu rostro inclines. Sin la discreta  
justa medida, las cosas dulces  
el alma enervan y tristemente  
tocan el límite ya del fastidio.  
Cuando te pida yo besos nueve,  
rebaja siete: dos sólo quiero,  
rápidos ambos, no de los óptimos  
humedecidos del que entre perlas  
licor destila tu linda boca.  
De aquellos, digo, que da al telígero<sup>40</sup>  
Cintio su hermano la casta Diana,  
de los que al padre da honesta virgen  
de amor impúdico no sabidora.  
Tú que lo eras, evita luego  
como los dieres la vista mía:  
y a los recónditos ángulos íntimos  
luego a esconderte con pie ligero.  
Allí alcanzándote, de aquestas manos  
verás la fuerza y el señorío.  
En ti cautiva he de lanzarme  
como en su presa cazador férvido,

<sup>40</sup> Telígero. Neologismo construido sobre *telum* «arma arrojadiza», y *gero*, «llevar, portar», el cual referido a Apolo, llamado aquí Cintio por el lugar donde nació, significa «portador de armas, de flechas», ya que, como se sabe, Apolo es también el dios de los arqueros.

y halcón altivo de corvas uñas  
en la indefensa paloma tímida.  
Tú suplicante, las manos cándidas  
humildemente pondrás tendidas:  
luego, colgada del cuello mío,  
los siete besos que me negaras  
condicionados querrás pagármelos.  
Te engañas, misera; que no se paga  
ni con el séptuplo tanta malicia.  
Yo de mis brazos porque no huyas,  
al cuello inhiesto haré cadena,  
hasta que, absueltos los besos todos,  
jures por todas las gracias tuyas  
que por tal crimen la misma pena  
mil y mil veces llevar quisieras.

## X

No sé qué especie de besos  
me sientan mejor: me cuadran  
los que en mi boca la tuya  
humedecidos estampa.  
También los rápidos, secos,  
tienen para mí su gracia:  
su calor templado suele  
penetrar a las entrañas  
con los que, puestos en blanco  
tus ojuelos, me regalas,  
tósigo y bálsamo a un tiempo  
el mal que hicieran lo sanan.  
Si tus mejillas de rosas,  
si tu cándida garganta  
y tus hombros y tu seno  
sobre los míos descansan,  
en tus mejillas de rosa,  
tus hombros, seno y garganta  
huelgo de ver de mis besos  
allí la lívida estampa.  
O si con trémulo labio,  
lengua con lengua trabada,  
extraes el humor, en una  
confundiéndose dos almas,  
y a cada cuerpo, no suyo,  
una y otra se trasladan;



cuando amor está ya dando  
las últimas boqueadas,  
todos los besos, pausados,  
breves, lánguidos me agradan;  
ya les dé, ya los reciba  
de tu boca resalada.  
Mas tus besos con los míos  
no han de tener semejanza:  
cada cual de su manera  
ha de usar, siempre variada.  
Y si no acertare alguno  
en su vez a variarla,  
sea esta ley por ambas partes  
rígidamente observada.  
Que la vencida, ella sola  
tantos y en maneras tantas  
dé a la otra, como dieron  
y recibieron entrambas.

## XI

Dicen que besos canto  
lascivos, deshonestos,  
cual nunca nuestros padres  
adustos conocieron.  
Cuando yo entre mis brazos,  
vida hermosa, te tengo  
y absorto en tus caricias  
muertecito me quedo,  
cuando estoy de manera  
que ni oigo, ni veo,  
¿lo que de mí se diga  
ha de tenerme inquieto?  
Riyóseme Dófila,  
oyendo decir esto,  
y con sus bellos brazos  
ciñóme en torno al cuello,  
y estrechamente unida  
conmigo, me dio un beso,  
que mejor nunca Marte  
lo recibió de Venus.  
Y dijome: no temas  
los juicios severos  
del vulgo, que esta causa  
toca sólo a mi fuero.

## XII

¿Por qué ese ceño, matronas púdicas,  
vírgenes castas? No canto anécdotas  
de dioses lúbricos, ni vuestros ojos  
verán imágenes aquí de escándalo.  
No hallarán cláusula que a sus discípulos  
inocentillos mostrar no puedan [sic]  
dómine rígido desde la cátedra.  
Casto ministro del coro Aonio <sup>41</sup>,  
yo sólo canto besos purísimos.  
¡Y las matronas y castas vírgenes  
tuercen el rostro! Acaso, ¡imbéciles!,  
del libro el rótulo pudo asustarlas  
y algún epíteto menos devoto  
que en tanto número pudo escapárseme.  
Id de aquí lejos, turba selvática,  
matronas rígidas, vírgenes párvulas.  
¡Cuánto más púdica mi bella Dórila,  
cuando mis besos yo recitándola,  
tiñe de púrpura su rostro cándido,  
y cual vosotras también lo tuerce  
vergonzosilla..., como diciéndome,  
bien los recitas; hora [sic] estámpalos.

## XIII <sup>42</sup>

Lánguido yo, rendido  
después de una campaña  
amorosa yacía,  
yo al tuyo y tú a mi seno recostada.  
Todo en mis secos labios  
el aire que alentaba  
consunto, mal pudiera  
dar refrigerio nuevo a mis entrañas.

<sup>41</sup> Aonio. Hijo de Poseidón y antiguo rey de Beocia. De él toma nombre el pueblo de los ánoes, y la parte del país situada en los confines de la Fócida, llamada Aonia. En esta región se encontraba la fuente de Aganipe (ver nota 9), razón por la cual las Musas eran llamadas también Aonides, o *Aoniae sorores*.

<sup>42</sup> Menéndez Pelayo dice ser éste el Beso XII. También nuestro manuscrito asigna este mismo número al texto latino.

Ya el Estigio y la triste  
mansión, al sol negada,  
ante mis ojos vía  
y del viejo Carón la negra barca.  
Cuando mis secos labios  
tú con el aura blanda  
de un beso refrescastes [sic]<sup>43</sup>  
arrancado de lo íntimo del alma.  
Beso que a retraerme  
bastó de la morada  
tenebrosa de Pluto,  
y que el viejo Carón sin mí remara.  
Dije mal: no va solo  
remando con su lancha<sup>44</sup>,  
a los flébiles manes  
navegando mi sombra va liviana,  
sino que en este cuerpo  
vive parte del alma  
tuya, mi bien, y el tuyo<sup>45</sup>  
que iba ya deslizándose afianza.  
Mas, con todo impaciente  
la mezquina se afana  
por desasirse, y triste  
sigue la vía de la oscura estancia.  
Que si el remedio usado,  
de un beso tuyo el aura,  
no la conforta, el nudo  
romperá al fin que ya se deslizaba.  
Pues aplica a los míos  
tus labios, adorada,  
que siempre un mismo aliento  
reparador aspiren nuestras almas.  
Hasta que al fin, Dorila,  
ya de gozar cansadas,  
si bien no satisfechas,  
con los dos cuerpos se confundan ambas.

<sup>43</sup> Gómez de la Cortina transcribe «refrescaste», y Menéndez Pelayo, «refrescante».

<sup>44</sup> Menéndez Pelayo transcribe «barca».

<sup>45</sup> Gómez de la Cortina transcribe «nudo».

#### XIV

¿A qué me presentas  
tu purpúreo labio,  
ingrata Dorila,  
dura más que el mármol?  
Besarte no quiero  
que tus besos hallo  
insípidos, tristes,  
tímidos, forzados.  
Con ellos furioso,  
en deseos vanos  
todo me consumo  
y mísero ardo.  
¿Huyes? Mas no, espera:  
no me sean negados  
esos tus ojuelos,  
ni el purpúreo labio.  
Ya quiero besarte,  
dura más que el mármol...  
Ay, no; que es muy más blanda que plumilla  
blanda de blando cisne mi Dorila.

#### XV

Medía ya la puntería  
y a la sien el arco abrazado  
iba a lanzar, bella Doris,  
Amor contra ti su dardo.  
Mas vio la frente y en ella  
los cabellos derramados  
y tus inquietos ojuelos  
amores centelleando.  
Vio tus rosadas mejillas,  
y la risa de tus labios  
y ese, de su madre envidia,  
vio tu seno de alabastro.  
De sus manos ternezuelas  
cayéronse los dardos,  
y dando una carrerilla,  
fue a posar en tu regazo.  
Y en tus mejillas de rosa  
y en tu seno y en tus labios  
estampó mil dulces besos

de mil modos variados,  
que a lo interior de tu pecho  
el aroma deslizaron  
de los mirtos y el süave  
licor de Chipre<sup>46</sup> y de Pafos<sup>47</sup>,  
y por su madre juraba,  
y por los númenes altos  
que nunca, nunca sus flechas  
asestaría en tu daño.

De aquí procede el aroma  
de tus besos y el encanto,  
y el rigor, no es maravilla,  
de ese tu pecho de mármol.

## XVI

Dórida [sic] bella más que la cándida  
lumbre de Cintia, más que la estrella  
de Venus áurea; hermosa, dame  
dame cien besos.

Cuanto al ávido vate dio Lesbia,  
de él recibidos; cuantos amores  
en tu purpúreo labio revuelan,  
y en tus mejillas.

Cuanto evitan y dan tus ojos  
vidas o muertes, cuantos temores  
dan y esperanzas, cuantos amantes  
por ti suspiran.

Cuanto saetas en este pecho  
lanzó mortíferas la dura mano  
del dios alígero; cuantas reserva  
su aljaba de oro.

Con ellos vengan la grata risa,  
con todo el séquito de los halagos,  
blandos murmurios, palabras dísticas,

<sup>46</sup> Chipre. Isla del Mediterráneo oriental. En ella se veneró a Astarté por influencia de los fenicios que la colonizaron. Su clima y producciones son de tipo mediterráneo.

<sup>47</sup> Pafos. Ciudad griega situada al suroeste de Chipre. Debió su fama al santuario que erigió en honor de Venus (Astarté).

leves mordiscos.  
 Así arrullándose dos tortolillas <sup>48</sup>  
 con sus picuelos alternan, cuando  
 al primer hálito de los Favonios <sup>49</sup>  
 ceden los Áfricos.  
 Tú reclinándome <sup>50</sup> contra mi seno,  
 perdida, exánime, tus luces lánguidas  
 puestas en blanco, dirás estréchame,  
 que yo fallezco.  
 Y entre mis brazos yo comprimiéndote,  
 y al tuyo frígido mi seno cándido,  
 con el espíritu de un largo beso  
 te daré vida.  
 Hasta que exhausto yo con el beso  
 tan prolongado, perdido, exánime,  
 caiga en tus brazos, también pidiéndote  
 que me sostengas.  
 Y entre tus brazos, así estrechándome,  
 y al tuyo cálido mi seno frígido,  
 con el espíritu de un largo beso  
 me darás vida.  
 Así gocemos, mi bien, unidos,  
 la edad florida, antes que pálida  
 vejez nos traiga cuidados misereros,  
 cuitas y muerte.

## XVII

Cual rosa del aljófara <sup>51</sup> cristalino  
 de la noche bañada, al primer rayo  
 del sol despliega su color purpúreo;

<sup>48</sup> Variante de Juan G. González: «amantes tórtolas así arrullándose».

<sup>49</sup> Favonios. Los vientos eran cuatro coincidiendo, por su procedencia, con los puntos cardinales: 1) el Noto o Austro, del Sur; 2) el Bóreas (ver nota 24), del Norte; 3) el Céfito o Favonio, del Oeste; 4) el Euro o Vulturno, del Este. Junto a estos cuatro principales se conocen también otros secundarios entre los que señalamos el Áfrico procedente de la región intermedia entre el Austro y el Favonio.

<sup>50</sup> Debiera decir «reclinándote».

<sup>51</sup> Aljófara. Entre las acepciones de este término: «perla, o conjunto de perlas, pequeñas y de forma irregular», y «gota de rocío», está tomado aquí según el último significado.

así los labios de mi ninfa bella  
 amanecen después que en prolongada  
 noche feliz del néctar de mis besos  
 regados fueron: el carmín realza  
 la nieve de su rostro, cual si viste  
 clavel ardiente en blanca mano y pura.  
 Así aparece la cereza nueva  
 en la vestida rama cuando mayo  
 cede sus galas al estío ¿Por qué, ¡ay triste!<sup>52</sup>  
 cuando recibo de tu linda boca  
 tan resalados besos, de tu lecho  
 es forzoso partir? Al menos guarda,  
 guárdame, hermosa niña, de tus labios  
 el matiz suavísimo hasta tanto  
 que la callada noche a ti me vuelva.  
 Mas si de un otro besos recibieren,  
 al mismo tiempo pálidos se tornen  
 cual amanecen las mejillas mías.

### XVIII

Cuentan que Venus viendo los labios  
 de mi adorada, cerco brevísimo  
 que en su figura releva cándida,  
 cual busto ebúrneo donde curiosa  
 mano engastase corales nítidos,  
 bañada en lágrimas así convocá  
 sus Amorcillos, y lamentándose,  
 ¿qué sirve, díjoles, si por sentencia  
 de un pastorcillo, de mis purpúreos  
 labios en Ida como las otras  
 diosas rivales fue la victoria?  
 ¿Si por sentencia ya de ese vate  
 vencida quedo de una tal Dórida?  
 Id a ese réprobo, y de mortíferos  
 dardos la aljaba bien abastada,  
 en lo más hondo del tierno pecho  
 fieros lanzádselos; que al despedírselos,  
 con gran estrépito retiemble el arco.

<sup>52</sup> Este verso no da la medida, o porque no fue revisado por el autor, o porque el copista cometió error de transcripción.

Mas sus ardores ella no sienta:  
frígida flecha de plomo alcánzela,  
y que a sus venas consumiéndose,  
lleve su inercia súbito hielo.  
Así fue, Dórida: hasta las médulas  
penetró el fuego de que son pábulo  
ya mis entrañas. Tú circuida  
de hielos ásperos el pecho indómito,  
como a los ímpetus del Adria horrisonos  
o del mar Sículo roca firmísima,  
segura ríes, y este tu amante  
de haber loado tu labio rojo  
sufre la pena ¡Ay!, que no sabes,  
mísera Dórida, por qué desamas,  
ni cuánto puedan, o de los númenes,  
o de Cyprina las iras émulas.  
Pon la soberbia, y al rostro plácido  
de hoy más conformes sean tus propósitos.  
Llega esos tus labios dulcísimos,  
de mis dolores causa inocente,  
a estos mis labios, con que extrayéndome  
parte del tósigo de que son pábulo  
ya mis entrañas, en amorosa  
llama recíproca ardas y goces  
connmigo a un tiempo; y tú a los númenes  
ni a Venus temas que a las hermosas  
los mismos dioses rinden su cetro.

## XIX

¿Por qué en las purpúreas rosas  
y en el tomillo, abejas,  
y en la temprana violeta  
la miel libáis todavía?  
¿Por qué al eneldo oloroso  
y al narciso, simplecillas,  
revoláis? Todas al labio  
venid de la prenda mía,  
que ella sola del tomillo  
y de las rosas espira,  
del jacinto y violeta  
el aroma y ambrosía.



Del eneldo se difunde  
lejos el aura benigna  
con el verdadero llanto  
de Narciso humedecida.  
Bañada también la sangre  
de Jacinto, con la misma  
brillantez que ambos licores  
cuando cayeron tenían,  
cuando del etéreo néctar  
y aire puro confingida,  
se esparció por todo el suelo  
de las flores la semilla.  
Mas no me neguéis, ingratas,  
de aquella su boca linda  
libar la miel; que por socio  
me toca una partecita.  
Ni avaras querréis tampoco  
colmadas vuestras celdillas  
tener siempre; porque entonces  
sus labios se agotarían.  
Y refrigerio no hallara  
más la pena merecida  
por revelar el secreto  
en ellos la boca mía.  
Y guardaos bien de ofenderla  
con vuestra flecha maligna,  
que agudas, más y mayores  
de sus ojos ella vibra.  
Y cierto que sin venganza  
nunca dejará la herida.  
Llegaos y blandamente  
libad la miel, abejillas.

*La balada de los buenos burgueses*  
de Pío Baroja.  
(Textos olvidados en torno a una polémica)

GLORIA REY FARALDOS  
*INB Eijo y Garay, Madrid*

Cuando Pío Baroja publicó en 1919 su libro *La caverna del humorismo*<sup>1</sup>, envió algunos fragmentos a diversos periódicos y revistas<sup>2</sup>. El semanario *La Internacional*, de ideología socialista, dirigido en aquellas fechas por Antonio Fabra Ribas, recibió el capítulo «La balada de los buenos burgueses», perteneciente a la obra mencionada. No se publicó en su momento, sino que apareció en las páginas de la revista, sin mencionar su procedencia, unos ocho meses más tarde, cuando Fabra Ribas había pasado a dirigir *El Socialista* y se había hecho cargo de la dirección de *La Internacional* Manuel Núñez de Arenas.

El capítulo en cuestión era una fuerte diatriba antiburguesa (es posible que Núñez de Arenas estuviese en lo cierto al afirmar que había sido elegido por Baroja para *La Internacional* por esa

<sup>1</sup> Baroja, Pío, *La caverna del humorismo*, Madrid, Caro Raggio, 1919.

<sup>2</sup> En *El Sol* apareció el capítulo «Antisocial, anticientífico, antiartístico» (6 de noviembre de 1919, p. 1). Poco después (2 de enero de 1920, p. 3), este mismo diario publicó una larga y elogiosa reseña de *La caverna del humorismo*, firmada por Enrique Díez Canedo. La revista *España* incluyó en sus páginas el capítulo «Divagaciones literarias y estéticas» (núm. 241, 20 de noviembre de 1919, p. 9).

razón) con referencias poco reverentes a la religión y a la monarquía:

Nuestro país es una balsa de ceite. Nuestra Santa Madre Iglesia tiene días de gloria; las peregrinaciones abundan; los robustos frailes y los amenos jesuitas brotan como la hierba; Su Majestad el Rey muestra su bello austriaco en las carreras y en las regatas, más que en las bibliotecas y laboratorios. [...].

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses; todavía no viene el bolcheviquismo.

No vendrá, no, porque vosotros sois españoles, y con esto está dicho todo; vosotros tenéis la fe que salva y el Santo Cristo de Limpias, que mueve los ojos y bailará el tango argentino si le conviene a los curas.<sup>3</sup>

Como responsable de la publicación de un texto que contenía injurias al Rey y a la religión fue procesado Manuel Núñez de Arenas. Ya en 1916, desde la revista *España*, Alvaro de Albornoz había denunciado lo absurdo y anacrónico de una ley según la cual «Es delito la reproducción de los escritos punibles aunque no hayan sido perseguidos. De este modo, el hecho de trasladar a un periódico una página de cualquier libro de esos que andan por todas las bibliotecas populares puede costar al autor de la reproducción unos cuantos años de prisión»<sup>4</sup>. La realidad era que en 1920, aunque aplicada de forma más suave, seguía vigente, como lo demuestra el proceso del que nos ocupamos.

La impunidad de Baroja y el procesamiento de Núñez de Arenas provocaron los airados e irónicos comentarios de la revista *España*, que con un artículo sin firma titulado «Un sacrificio del Sr. Baroja»<sup>5</sup> encendió el fuego de la polémica. Desde las páginas de *España* se acusaba a Baroja de haber cargado toda la responsabilidad en Núñez de Arenas, al haber declarado que el texto que apareció en *La Internacional* no era un artículo sino un fragmento de un libro publicado, y que no había enviado nada

<sup>3</sup> Baroja, Pío, *op. cit.*, pp. 305-6 y 309.

<sup>4</sup> Albornoz, Alvaro de, «La libertad de prensa», *España*, núm. 55, 10 de febrero de 1916, p. 7.

<sup>5</sup> «Un sacrificio del Sr. Baroja», *España*, núm. 276, 14 de agosto de 1920, pp. 7-8.

recientemente al semanario socialista. En el citado artículo de la revista *España* se ofrecía una irónica versión de los hechos:

La declaración del Sr. Baroja ha sido seguramente impuesta por el juez y por el Sr. Núñez de Arenas. El Sr. Baroja quería, como es natural, asumir toda la responsabilidad del trabajo y, si fuera preciso, ir al destierro, a la cárcel y aun a la horca. Pero el juez es quizá un admirador del Sr. Baroja, como lo es el Sr. Núñez de Arenas, y ambos de concierto han querido evitar a su admirado escritor un disgusto. Él, a seguir escribiendo libros admirables; el señor Núñez de Arenas, hombre bondadoso y que no tiene gran cosa que perder, a servir de testaferra forzoso y honorario. Con admiradores así, el Sr. Baroja no ha tenido más remedio que sacrificarse y consentir que procesen al Sr. Arenas.

No cabe duda de que con sus ataques a los socialistas, sus reiteradas manifestaciones de individualismo a ultranza, su postura germanófila durante la Primera Guerra Mundial, Baroja se había creado fama de escritor burgués<sup>6</sup>; esto le produjo alguna antipatía en círculos socialistas y en concreto, como demostró en alguna ocasión con sus críticas, en Luis Araquistáin, director de *España*, con quien había coincidido, al igual que con Núñez de Arenas, en la redacción de dicha revista<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Azorín había apuntado el error de encasillar la ideología de un escritor de personalidad tan peculiar como Baroja con términos simplificadoros: «Hay, para juzgar sumariamente a un escritor, dos vocablos que ahorran muchos trabajos: *reaccionario* y *liberal*. Pero las palabras reaccionario y liberal, en su estilo corriente, periodístico, parlamentario, no pueden servirnos como términos con que juzgar a Baroja. Su obra no tendrá sentido ninguno si la juzgamos con estos dos conceptos de libertad y de reacción en su sentido corriente. La obra de Baroja no será ni liberal ni reaccionaria... o, inversamente, será, al mismo tiempo, reaccionaria y liberal» (Azorín, «Pío Baroja». Apéndice al libro *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Renacimiento, 1917. Recogido en el libro, del mismo autor, *Ante Baroja*, Zaragoza, Librería General, 1946, p. 118).

<sup>7</sup> Pío Baroja colaboró en *España* desde el número 1 (29 de enero de 1915) hasta el número 62 (30 de marzo de 1916). Recordemos que esta etapa coincide aproximadamente con la dirección de Ortega y Gasset, puesto que en febrero de 1916 se hizo cargo de la misma Luis Araquistáin. Durante la época de redactor de *España* Baroja había sido la única voz a favor de Alemania en una revista que defendió tenazmente la causa aliada. Sobre la postura aliadófila de *España* puede consultarse el trabajo de Enrique Montero, «La financiación de *España* y la propaganda aliada durante la Primera Guerra Mundial», introducción a la edición facsimilar de *España*, Vaduz, Topos Verlag, 1982, pp. XIX-XXI.

Pío Baroja, alejado por aquellos años de las colaboraciones periodísticas, utilizó sin embargo la prensa para puntualizar su postura ante los comentarios suscitados por el proceso al director de *La Internacional*. La carta que a continuación transcribimos apareció el 20 de agosto de 1920 en *El Sol* y en *El Imparcial*, y el día siguiente en el *ABC*.

Hace un mes aproximadamente el semanario socialista de Madrid *La Internacional* transcribió de un libro mío titulado *La caverna del humorismo* un capítulo que lleva por nombre «La balada de los buenos burgueses». El fiscal encontró injurias al Rey en este capítulo y lo denunció. Yo me enteré de la denuncia estando en Vera de Bidasoa, por una carta del Sr. Núñez de Arenas y por un número que me enviaron de este semanario, en el cual se decía que yo estaba procesado. En el artículo de *La Internacional* en que se comentaba la denuncia se insistía en que, a la aparición de mi libro *La caverna del humorismo*, yo había enviado este capítulo, «La balada de los buenos burgueses», al periódico, y se añadía que allí, en las cajas de la imprenta, se había perdido. Poco después llegó un exhorto a Vera de Bidasoa. El juez me llamó y me tomó declaración. Yo dije lo que es cierto: que soy el autor del libro titulado *La caverna del humorismo*, uno de cuyos capítulos se titula «La balada de los buenos burgueses».

No negué ni niego que yo haya enviado al salir mi libro, en otoño de 1919, varios capítulos de él a distintos periódicos, y entre ellos ese titulado «La balada de los buenos burgueses» a *La Internacional*.

El Sr. Núñez de Arenas, que era ya entonces director de este semanario socialista, quiso publicar el capítulo ahora denunciado, y solicitó de mi editor, Caro Raggio, que le diera un retrato mío para estamparlo con el fragmento que habría de reproducir *La Internacional*. Este fragmento, según el mismo semanario, se perdió en las cajas. Desde esa época yo no había enviado ningún artículo al citado periódico.

Afirmé esto en mi declaración porque en la nota de *La Internacional* acerca del proceso se insistía con cierta ansia, demostrando no precisamente el heroísmo del Cid, en que yo había mandado, al aparecer el libro, ese capítulo al semanario socialista.

Si el periódico no hubiese dicho esto, que es cierto, yo no hubiese afirmado, como afirmé, que desde entonces no había enviado ningún artículo a *La Internacional*, lo que también es cierto.

Hoy, en el número 44 de *La Internacional*, del 20 de agosto, en un suelto titulado «Un proceso contra el Rey» se dice: «Nuestro director, Manuel Núñez de Arenas, ha sido procesado por el “artículo”

de Pío Baroja, titulado “La balada de los buenos burgueses”».

No. Esto es falso. No hay tal artículo, señores de *La Internacional*. Se trata de un trozo de un libro mío que yo ofrecí a *La Internacional*, por cierto, porque me lo pidieron hace siete u ocho meses, cuando apareció el libro; pero que después ni he vuelto yo a enviar ese trozo ni a manifestar el menor deseo de que se publique.

Bien que se tenga miedo a que lo enchiqueren a uno; es éste un sentimiento lógico y natural en el socialista como en el individualista. Lo que no se debe hacer para defenderse es mentir ni falsear la verdad. Bien está el temor, y yo participo muchas veces de él; pero no hay que exagerarlo. Yo, a pesar de que no tengo ningún deseo de veranear ni de invernar en el bello hotel de los alrededores de la Moncloa, he dicho la verdad, como estoy dispuesto a decirla siempre. Esta verdad, con relación a este asunto, se reduce a lo siguiente: Primero. Que soy el autor del libro titulado *La caverna del humorismo*. Segundo. Que mandé el año pasado el trozo «La balada de los buenos burgueses» a *La Internacional*, en donde, según este semanario, se perdió en las cajas. Y tercero. Que desde entonces yo no he enviado ningún artículo a este semanario socialista.

Respecto a que la ley de imprenta sea más o menos lógica, que procese al que reproduzca un trozo de un libro y no al autor de este mismo libro, yo no tengo la culpa de ello, porque no he sido quien la ha elaborado.

Esto no es obstáculo para que esté dispuesto a afrontar las responsabilidades como autor de *La caverna del humorismo*.

Viviendo en la frontera, fácil hubiera sido, de quererlo, ir a pasar una temporada al otro lado del Bidasoa. Sin embargo no lo he hecho, y he venido a Madrid a cooperar en la solución del proceso a pie firme.

PÍO BAROJA

Madrid, 20 de agosto de 1920.

La carta de Baroja suscitó la respuesta de Manuel Núñez de Arenas, publicada en *El Sol* (21 de agosto de 1920) y en *ABC* (22 de agosto de 1920). Los textos enviados por el director de *La Internacional* a uno y otro periódico diferían en algunos matices pero básicamente expresaban las mismas ideas.

Señalaba Núñez de Arenas el alarmismo de Baroja ante un suceso al que él, el procesado, no había dado excesiva importancia, «hasta el punto de que, dirigiendo yo *La Internacional* y conociendo mi procesamiento hace unos quince días, se me olvidó dar la noticia del suceso en el número de la semana pasada».

Apuntaba una inexactitud en la carta de Baroja; no era él, sino Fabra Ribas, el director de *La Internacional* cuando se recibió el texto de *La caverna del humorismo*, «libro en que el novelista Sr. Baroja pretendía la plaza de filósofo, ¡oh perniciosa emulación de Ortega!»<sup>8</sup>. Según Núñez de Arenas, Fabra Ribas «a pesar de mis buenos oficios no lo quiso publicar» y la explicación enviada a Baroja sobre la «pérdida» del texto sólo había tenido como razón la cortesía. Núñez de Arenas daba en su escrito la siguiente versión del proceso:

Ante la denuncia el Sr. Baroja se alarma, se inquieta, moviliza a su familia, a sus dependientes; me preguntan si debe emigrar, qué precauciones ha de tomar. Al tiempo escribe a un gran amigo de Madrid para que procure arreglarle el asunto.

Yo le respondo que no pasará nada, que sólo la casa editorial de su familia y él mismo ganarán con el reclamo que se está haciendo a *La caverna*, obra que fue poco apreciada por las personas habituadas a leer. Es decir, que iba a dar salida a unos volúmenes en almacén.

Pero, no satisfecho, viene a Madrid. Se entrevista con el juez y le envuelve en razones.

Me llaman a las Salesas y me comunican mi procesamiento, basado en el siguiente razonamiento del juez: lo que se persigue es el hecho de que se haya publicado en *La Internacional* el trabajo del señor Baroja. Ahora bien; la voluntad de publicar allí, ¿de quién es, del autor o del director? Preguntan al autor sobre el envío de un trabajo a *La Internacional*; contestó que ACTUALMENTE no había mandado nada, callándose que lo había mandado siete meses antes. De ello deduce el juez que si ahora no ha mandado nada y ahora se publica el trabajo, el trabajo no está mandado por él. Y me procesa a mí.

Yo comprendí en seguida el razonamiento del juez y la situación de ánimo del señor Baroja al declarar como lo hizo; y como yo, sin ser el Cid, sé comprender las debilidades ajenas y afrontar molestias e incomodidades, declaré que me conformaba con la decisión del juez y con la declaración del Sr. Baroja.

¿Se podía dar mayor prueba de amistad y mayor delicadeza? Pues aún ha habido más. No le dije una palabra del caso al señor Baroja. Comenté con mis amigos lo absurdo del punto de partida del razonamiento del juez, castigando la reproducción de un trozo de libro no perseguido. Pero extremé la corrección con el Sr. Baroja hasta el

<sup>8</sup> *El Sol*, 21 de agosto de 1920, p. 6.

punto de que, al dar la noticia en *La Internacional* de mi procesamiento, sólo copiaba al pie de la letra la exposición del juez y *no comentaba*. Cierto que al trabajo del Sr. Baroja se le llamaba artículo; pero en una gacetilla eso no tiene importancia.

Y después de esa conducta mía, el Sr. Baroja publica la carta conocida<sup>9</sup>.

En la carta enviada a *ABC* (en la de *El Sol* no se hace referencia al tema) Núñez de Arenas acusa a Baroja de oportunista, por la elección del capítulo para *La Internacional*:

En este libro sólo había un capítulo ameno, el que se ocupaba del Rey y escarnecía al Cristo de Limpias. Siguiendo la costumbre, envié algunas galeradas de su libro a los periódicos para que le sirviesen de anuncio, y a *La Internacional*, teniendo en cuenta que era un semanario socialista, mandé el capítulo ese divertido, claro que con el fin de que los lectores obreros creyeran que todo el volumen del Sr. Baroja era de la misma índole, es decir lleno de *donosuras* respecto al Rey y a la religión.

Por otra parte, en *El Sol* Núñez de Arenas señalaba que Baroja se había mostrado conforme con el desarrollo de los hechos, y no hubiese escrito la carta en la que intentaba justificar su postura si no hubiera sido provocado, desde *España*, por un «espíritu maligno» que le había afeado su conducta.

Baroja volvió a utilizar las columnas de *El Sol* (21 de agosto de 1920), *ABC* y *El Imparcial* (22 de agosto de 1920) para replicar a Manuel Núñez de Arenas, con el siguiente texto en el que Baroja daba por finalizada la polémica:

Al decir *Para terminar* no quiero indicar que este asunto no siga, sino que yo no pienso insistir en él, porque creo que para el lector a quien le interese queda ya aclarado.

El Sr. Núñez de Arenas ha publicado un artículo contestando al mío, y de sus explicaciones se ve que lo que he dicho yo acerca de este proceso de imprenta por injurias al Rey es cierto. Lo que asegura Núñez de Arenas es casi lo mismo que lo indicado por mí con ligeras variantes y algún que otro arabesco de polémica periodística para entretenimiento de la galería.

<sup>9</sup> *ABC*, 22 de agosto de 1920, p. 13.



Indicaré las variantes. El Sr. Núñez de Arenas dice que yo envié unos grabados al periódico *La Internacional* al aparecer *La caverna del humorismo*, lo que no es cierto. No sé qué grabados puedan ser éstos. Yo digo que él estuvo en la librería de mi editor, Caro Raggio, en donde el encargado de ella, D. Benedicto Pérez, le entregó una fotografía mía que el Sr. Núñez de Arenas había pedido.

El asegura que yo le envié unas galeradas; yo digo que le envié un trozo de mi libro con esta nota (*De la caverna del humorismo*), como a los demás periódicos. Si yo quería hacer propaganda de mi libro, ¿cómo iba a omitir el nombre de éste?

A la costumbre de enviar trozos de una obra a los periódicos el Sr. Núñez de Arenas llama hacer reclamo, palabra que acepto sin ningún reparo. Este sistema de enviar capítulos de un libro a su aparición empleamos los autores porque no tenemos medios de anunciar en grande y porque, además, hoy los asuntos internacionales apenas dejan sitio para la crítica literaria en los diarios. Por otra parte, yo creo que he empleado este procedimiento con bastante discreción. No se puede decir de mí que haya abusado de este sistema ni de publicar retratos míos en los periódicos.

El Sr. Núñez de Arenas dice que en esta cuestión que nos divide no hay ninguna posibilidad de drama; pero si es así, ¿por qué ponerse tan pronto el parche?

Había en este proceso algo como una carga que caía sobre los hombros del Sr. Núñez de Arenas y sobre los míos; él, sabiendo según dice que no tenía importancia, esquivó el hombro al no expresar que lo que publicaba en su periódico era un trozo de un libro mío; yo, en vista de esto, lo esquivé también, afirmando que el capítulo denunciado era de un libro mío publicado hacía meses.

En el exhorto del Juzgado dirigido a mí no había más alternativa que afirmar que yo era autor de un artículo suelto denunciado como tal artículo o declarar lo que declaré: que era autor de un libro del que se había reproducido un trozo suprimiendo la procedencia.

Si el Sr. Núñez de Arenas me hubiera propuesto una solución en que las responsabilidades de este asunto (sean o no de importancia) se hubieran repartido entre él y yo, yo hubiera aceptado la solución con gusto; pero él tendió a desentenderse de la cuestión, considerando el proceso como una broma, naturalmente mientras se refería a mí. Yo seguí su ejemplo e hice lo mismo.

Ahora, para entretenimiento y solaz del público, un comentario a los arabescos del Sr. Núñez de Arenas. Este dice que no contó la razón de no aparecer a su debido tiempo el trozo de mi libro en *La Internacional* por no molestarme a mí. ¿A mí por qué me va a molestar esto? Que Fabra Ribas, que parece que era el director de *La Interna-*

*cional*, tuviera mala opinión de mí o dijera, por ejemplo, que yo soy un reaccionario, un tonto o un germanófilo, no es cosa que me vaya a quitar el sueño. Esto me tiene sin cuidado, tan sin cuidado como las insinuaciones del *espíritu maligno de España*. ¡Espíritu maligno! ¡Qué risa!

Respecto de que yo sintiera al escribir *La caverna del humorismo* deseo de hacer una obra filosófica por influencia de Ortega Gasset, ¿qué tiene de particular? Mientras frecuenté la revista *España* influyó en mí el hombre que más valía en la Redacción: Ortega Gasset. Esto no es más que una prueba de buen sentido y de buen gusto.

En resumen, yo he hablado en serio, y hasta si se quiere en tono dramático, en este asunto, porque creía que el Sr. Núñez de Arenas se consideraba en peligro de sufrir dificultades y molestias en este proceso.

Él dice en su artículo que no hay tal cosa. ¿No hay tales peligros? ¿No hay tales dificultades? ¿No hay tales molestias? Pues mejor que mejor. Yo, encantado. Yo me voy mañana mismo al pueblo a cultivar en la huerta mis coles y mis espárragos y a no ocuparme para nada de esto. El Sr. Núñez de Arenas seguirá, al parecer, en su periódico tranquilamente. Yo lo único que haré es no enviar más trozos de mis libros a gente que no conozca bien. Al Sr. Núñez de Arenas quizá en vista de sus servicios a la causa le hagan diputado, de lo cual yo me alegraré, porque le tengo por hombre culto e inteligente. Cierto que sospecho que él, como yo, no es de la madera de los héroes, aunque ninguno de los dos hemos llegado todavía, como ciertos espíritus malignos, a correr por la azotea y a escondernos en las tinajas.

PÍO BAROJA

Madrid, 21 de agosto de 1920.

Dos cartas más en torno al asunto aparecieron, con la misma fecha y en la misma página, en *El Sol*: una de Núñez de Arenas, «Las elecciones de Fraga», y la otra de Antonio Fabra Ribas, «Al margen de una polémica»<sup>10</sup>.

El director de *La Internacional* resumía en su carta la versión de los hechos que ya conocemos y aclaraba que la palabra «grabado» a la que alude Baroja, aparecida en el texto enviado a *El Sol*, era evidentemente una errata, ya que la palabra empleada había sido «galerada». Por otra parte, molesto por las alusiones a sus posibles intereses políticos, le recuerda a Baroja su frustrado intento de ser nombrado candidato a diputado:

<sup>10</sup> *El Sol*, 24 de agosto de 1920, p. 2.

Y seguidamente el Sr. Baroja me asegura que yo seré diputado. No lo creo y no lo deseo, pero aunque lo deseara puede el Sr. Baroja estar seguro de que jamás me esperarán los éxitos grotescos que él obtuvo cuando partió a conquistar un acta y, como decía Bagaría, el título de *higo adoptivo* de Fraga.

Una relación de esta aventura política nos la da el propio Baroja en su libro publicado en 1918 *Las horas solitarias (Notas de un aprendiz de psicólogo)*, donde cuenta que la idea surgió en la revista *España* y precisamente de Núñez de Arenas<sup>11</sup>.

La carta de Antonio Fabra Ribas era una réplica a las alusiones de Núñez de Arenas sobre su negativa a publicar en *La Internacional* el texto enviado por Baroja, y expresaba respeto por el novelista:

Lejos de tener «mala opinión» del autor de *Paradox, rey* o de decir «que es un reaccionario, un tonto o un germanófilo», he sentido siempre un gran respeto hacia su persona y una sincera admiración por su fecunda labor de literato.

Me propuse que *La Internacional* se ocupara del importantísimo libro *La caverna del humorismo*. Cuando Núñez de Arenas —que era entonces secretario de dicha revista— me entregó el trozo del libro al que se refiere Pío Baroja en su carta, quise publicarlo en seguida. Desistí de ello al ver que en varios diarios, entre ellos *El Sol*, habían aparecido diversos trozos de la obra en cuestión y que, por consiguiente, no podía constituir ya una verdadera novedad para nuestros lectores, pero no renuncié, ni mucho menos, a que *La Internacional* hablara de la última obra de Baroja en un trabajo digno del libro y el autor.

Si tal reseña no apareció en *La Internacional* se debió, según Fabra Ribas, a su abandono del semanario para dirigir *El Socialista*, periódico en el que tenía pensado organizar una sección donde se practicase la crítica literaria con auténtico rigor y seriedad:

Y si llego, como espero, a llevar a la práctica mi propósito, ya verá Pío Baroja cómo no se cometerá la insensatez ni se dará la prueba de mal gusto que supondría el hacerle el vacío o tratarle con desconsideración.

<sup>11</sup> Baroja, Pío, «Una excursión electoral», *Las horas solitarias (Notas de un aprendiz de psicólogo)* en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, vol. V, p. 263.

Ni Baroja ni Núñez de Arenas volvieron a hacer ninguna declaración pública sobre el proceso.

El periódico *El Sol* se había mantenido también al margen de la polémica, limitándose a insertar en sus páginas las cartas enviadas por los interesados. La primera carta de Núñez de Arenas en respuesta a Baroja se introdujo con la siguiente nota, en la que el diario demostraba su deseo de mantener la imparcialidad:

Ayer publicamos unas cuartillas de Pío Baroja, a quien convenía publicar la aclaración que en aquéllas se hacía sobre un asunto que interesa a tan querido amigo nuestro. Hoy el Sr. Núñez de Arenas, querido amigo nuestro también, desea contestar al Sr. Baroja. Y aunque, en este género de cuestiones no tenemos por qué intervenir, acogemos lo que el Sr. Núñez de Arenas dice por las mismas razones por que acogimos ayer lo que decía Pío Baroja <sup>12</sup>.

*ABC*, sin embargo, se mostró menos imparcial al manifestar su adhesión a la postura de Baroja:

Estamos, por nuestra parte, de acuerdo completamente con el ilustre escritor y creemos que en las columnas de la Prensa no requiere nuevas explicaciones.<sup>13</sup>

Si *ABC* estaba de acuerdo con Baroja, la joven revista *La Pluma* se apresuró a exponer su disconformidad en una nota publicada en el número de septiembre:

NOSOTROS NO. Ambos interesados nos han contado el caso en sendas cartas publicadas en los periódicos. *La Internacional* publicó una «Balada de los buenos burgueses» escrita por D. Pío Baroja, quien al saberla denunciada por el fiscal de Su Majestad solicitó de su amigo el Sr. Azorín que intercediera, dadas sus relaciones con personajes influyentes, por ver de arreglar el asunto. Ello es que el juez, oídas las declaraciones al Sr. Baroja, ha procesado al director de *La Internacional*, Sr. Núñez de Arenas (!!!), quien, acostumbrado a padecer persecución por la justicia en calidad de socialista, ha aceptado sin protestar el endoso.

<sup>12</sup> *El Sol*, 21 de agosto de 1920, p. 6.

<sup>13</sup> *ABC*, 22 de agosto de 1920, p. 14.

Pero el Sr. Baroja, soliviantado por un justo comentario del semanario *España*, se confiesa cobarde (quizá por emular a otro amigo del Sr. Azorín, Montaigne, no por su cobardía glorioso, sino por filósofo) y aún dice que el señor Núñez de Arenas no es un Cid...

El *ABC* maniéstase conforme con el insigne escritor. Nosotros, no<sup>14</sup>.

Recordemos que Baroja había sido objeto del desdén de *La Pluma* y se le había incluido en la lista de «no colaboradores» publicada en el número primero de la revista<sup>15</sup>.

Fue el semanario *España* quien primero habló de la participación de Azorín y sus influencias para resolver los problemas de Baroja. El semanario parecía interesado en mantener viva la polémica; para ello publicó otro artículo, también sin firmar, titulado «No fue un sacrificio del Sr. Baroja». Se acusa al novelista, al que se califica de «cavernario humorista», de haber utilizado la influencia de Azorín y la amistad de éste con el conde de Romanones para desviar la responsabilidad hacia Núñez de Arenas. Se dirigían duros ataques a Baroja que no se limitaban a su personalidad sino que se hacían extensivos a su obra:

Todo esto, que puede figurar en una antología del cinismo, es lamentable para el Sr. Baroja. Su filosofía nos pareció siempre una filosofía para bosquimanos; su literatura, una literatura para *boyscouts*, y su castellano, el de un extranjero un poco torpe, acaso el de un Sylok mitad italiano y mitad blondosemita del Norte de Africa, nacido casualmente en el país vasco. Pero teníamos fe en su carácter, y ahora descubrimos que su carácter —el sentimiento de la dignidad y la responsabilidad— es aún peor que su estilo, su literatura y su fi-

<sup>14</sup> *La Pluma*, núm. 4, septiembre de 1920.

<sup>15</sup> En la página final del primer número de la revista, en lugar de la lista de los colaboradores con los que se esperaba contar en los próximos números, como era habitual en otras publicaciones, *La Pluma* incluyó la siguiente nota: «Esta Revista NO CUENTA CON LA COLABORACION de D. Mariano de Cavia, D. Jacinto Benavente, D. Pío Baroja, D. José Ortega y Gasset, D. Ricardo León, D. Julio Camba, D. Eugenio D'Ors, D. José Martínez Ruiz (Azorín), la condesa de Pardo Bazán, ni probablemente con la de D. Gregorio Martínez Sierra.

Imponiéndonos cuantiosos sacrificios, hemos adquirido la seguridad de que no colaborará en *La Pluma* DON JULIO SENADOR GÓMEZ». (*La Pluma* núm. 1, junio de 1920).

lososofía. Este percance, que a un hombre delicado le haría llorar, al señor Baroja pretende darle risa<sup>16</sup>.

El artículo de *España* no provocó réplicas ni comentarios en la prensa de aquellos días.

Todavía nos encontramos, sin embargo, con una alusión a esta polémica en una obra de Luis Araquistáin, la «farsa novelesca» *Las columnas de Hércules*<sup>17</sup> publicada en 1921. En el capítulo XI, «Recuerdo de Linos, maestro de Hércules» en el que se hace un recorrido crítico por la literatura de la época (las resonancias cervantinas parecen evidentes) se ofrecen los siguientes juicios sobre Baroja:

Pío Baroja, ante la burguesía mezquina que refleja Galdós, busca hombres que están situados de hecho o en idea al margen de la sociedad, anarquistas y parias más o menos auténticos. Le obsesiona la literatura rusa, aunque no la más fuerte sino la más exportada en aquel tiempo, que es tal vez la de Gorki; pero la literatura rusa es casi siempre autobiográfica: historia de miseria, de dolor, de presidio y de locura, que cada autor ha vivido o visto de muy cerca. En Baroja ese género tenía que ser una mala imitación, porque ningún otro escritor de su tiempo ha llevado una vida tan burguesa, con un espíritu tan conservadoramente burgués; si alguna vez ha corrido el peligro, no de ir a la cárcel, que eso sería absurdo pensarlo, sino de ser procesado por delito de imprenta, nuestro hombre ha eludido heroicamente su responsabilidad y se ha agenciado un testaferrero a la fuerza. Su vida no ha sido precisamente la de un Gorki<sup>18</sup>.

Ninguna otra referencia a la polémica entre Pío Baroja y Núñez de Arenas volvemos a encontrarnos en la prensa de aquellos días, más preocupada por los problemas planteados por la Real Orden del 13 de junio de 1920, que regulaba el papel de los periódicos, su precio y tamaño, y que había llevado a la supresión de

<sup>16</sup> *España*, núm. 278, 28 de agosto de 1920, p. 4.

<sup>17</sup> Araquistáin, Luis, *Las columnas de Hércules*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1921.

<sup>18</sup> Araquistáin, Luis, *op. cit.*, pp. 121-122.

*El Sol* entre los días 14 y 19 de agosto, por la crisis de gobierno tras la dimisión de Bergamín, la muerte de Miguel Moya y los conflictos sociales.

Pensamos que los textos aquí recogidos no sólo sirven para rescatar del olvido una anécdota biográfica, sino también para poner de relieve algunos aspectos de la personalidad de Baroja, contradictoria y siempre interesante.

# Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta

JUAN A. RÍOS  
*Universidad de Alicante*

Desde Leandro Fernández de Moratín<sup>1</sup> casi todos los autores que han abordado la figura de V. García de la Huerta (1734-1787) señalan su proceso y posterior destierro en Orán como el eje alrededor del cual gira su polémico devenir biográfico y literario. Sin embargo, la carencia de una base documental suficiente ha impedido que se llegara a establecer con seguridad las causas que motivaron el enjuiciamiento y destierro del autor de la *Raquel*. Manuel J. Quintana<sup>2</sup>, Mesonero Romanos<sup>3</sup>, Cotarelo y Mori<sup>4</sup>, R. Andioc<sup>5</sup>, R. Olaechea y J. A. F. Benimeli<sup>6</sup> y Ph.

<sup>1</sup> B.N.M., Ms. 6131, f. 32r. Rep. en *Obras póstumas*, III, Madrid, Rivadeneira, 1867, p. 191.

<sup>2</sup> *OO.CC.*, B.A.E., XIX, Madrid, 1946, p. 149.

<sup>3</sup> Véase *Poetas líricos del siglo XVIII*, I, B.A.E., LXI, Madrid, 1952, pp. 205 y 206.

<sup>4</sup> *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneira, 1897, pp. 73 y ss.

<sup>5</sup> «*Raquel et l'anti-absolutisme*», *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Saint-Joseph, 1970, pp. 275-370. Del mismo autor, «La *Raquel* de Huerta y la censura», *Hispanic Review*, 43, 1975, pp. 115-39. Incorpora nuevos datos sobre el proceso en su edición de V. García de la Huerta, *Raquel*, Madrid, Castalia, 1983<sup>3</sup>.

<sup>6</sup> «El proceso contra García de la Huerta», *El Conde de Aranda. Mito y realidad de un político aragonés*, II, Zaragoza, Lib. General, 1978, pp. 61-2.



Deacon<sup>7</sup> protagonizan los jalones alcanzados en una investigación todavía incompleta sobre un proceso en el que se entremezclan las causas políticas y las «domésticas». La brillante interpretación de la *Raquel* dada en 1970 por R. Andioc centró la atención sobre el protagonismo de esta obra en el juicio que llevó a García de la Huerta al destierro. La documentación dada a conocer posteriormente por T. Egido y J. Cejudo<sup>8</sup> y Ph. Deacon, más un anónimo testimonio manuscrito<sup>9</sup> y el comentario de Ceán Bermúdez<sup>10</sup> —ambos olvidados por la crítica— parecen confirmar la hipótesis del hispanista francés. Pero el proceso tiene más protagonistas y causas, que procuraremos determinar gracias a una documentación inédita que el Dr. Carlos E. Corona Baratech halló en el Archivo General de Simancas<sup>11</sup>, cediéndonosla

<sup>7</sup> «García de la Huerta, *Raquel* y el motín de Madrid de 1766», *B.R.A.E.*, LVI, Mayo-Agosto 1976, pp. 369-387.

<sup>8</sup> P. Rodríguez de Campomanes, *Dictamen Fiscal de Expulsión de los Jesuitas de España (1766-1767)*, ed., int. y notas de J. Cejudo y T. Egido, Madrid, F.U.E., 1977, p. 47.

<sup>9</sup> B.N.M., Ms. 2901, f. 77r.

<sup>10</sup> *Memorias para la vida del Excmo Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras*, Madrid, Fuentenebro, 1814, p. 300.

<sup>11</sup> Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 777-56. Consta de:

A) «Copia o extracto de varias proposiciones y algunos párrafos, sacada de la correspondencia de D.<sup>a</sup> Margarita Hicki con D.<sup>n</sup> Vicente García de la Huerta, conocido en ella por el nombre de D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Lelio Barriga», 6 ff., en los que se extracta un total de 39 cartas, todas ellas fechadas en Madrid desde el 10 de julio de 1766 hasta el 8 de diciembre del mismo año.

B) «Copia de varias proposiciones, algunos párrafos y diferentes cartas sacada de la correspondencia de D.<sup>n</sup> Vicente García de la Huerta con D.<sup>a</sup> Margarita Hicki, bajo el nombre fingido de D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Lelio Barriga», 10 ff., en los que se extracta un total de 39 cartas, de las cuales las 32 primeras —desde el 18 de julio de 1766 hasta el 7 de noviembre del mismo año— están fechadas en París, mientras que las siete últimas —desde el 11 de noviembre hasta el 9 de diciembre de 1766— lo están en Blois, Angulema, Bordeaux y Bayona, ciudades que constituyen las diferentes etapas del viaje de regreso de García de la Huerta a España.

C) «Carta que Huerta escribió a S.S. con la corta dif.<sup>a</sup> que se verá en ella por los pasajes de su viage», 3 ff., carta fechada en París a 23 de agosto de 1766. No es autógrafa.

Desgraciadamente, no contamos con los originales de las cartas, pues los redactores del informe —aunque transcriben bastantes párrafos de las mismas— señalan algunos temas tratados en los originales que aclararían aspectos biográficos de García de la Huerta, pero que no son copiados por no interesar de cara a su procesamiento.

posteriormente con suma gentileza para que pudiéramos completar nuestra investigación sobre García de la Huerta <sup>12</sup>.

Ph. Deacon dio a conocer dos cartas fechadas en junio y julio de 1766 e intercambiadas entre el Marqués de Grimaldi y el Conde de Fuentes —embajador español en París por entonces— en las que se pone de manifiesto el interés de las autoridades españolas por seguir los pasos de García de la Huerta en la capital francesa pocos meses después del motín de Esquilache y, en caso de que fuera posible, por intentar hacerse con los papeles privados del dramaturgo <sup>13</sup>. El hispanista señala en el mismo artículo que la correspondencia de la embajada no revela el desenlace del asunto. Pero la documentación que tenemos ante nosotros parece ser una consecuencia de las investigaciones iniciadas a raíz de las citadas cartas. Aunque el presumible destinatario del informe sobre la correspondencia interceptada fuera el Conde de Aranda —parte y juez del proceso <sup>14</sup>— no nos cabe duda de que las investigaciones se iniciaron efectivamente en el verano de 1766, apenas unas semanas después de que García de la Huerta llegara a París <sup>15</sup>; tal y como nos señala indirectamente el mismo autor en

<sup>12</sup> Tesis de Doctorado *Vicente García de la Huerta: vida y obra*, presentada en la Universidad de Alicante el 20 de mayo de 1983 bajo la dirección del Dr. Guillermo Carnero.

De nuevo queremos aprovechar la ocasión para agradecer al Dr. Corona Baratech su generosa ayuda que nos ha permitido conocer una documentación imprescindible para reconstruir el proceso seguido contra García de la Huerta.

<sup>13</sup> A.H.N., Estado, leg. 6550 y A.G.S., Estado, leg. 4563. Ambas reproducidas íntegras en *art. cit.*, p. 374.

<sup>14</sup> Véase el acusador testimonio de Floridablanca en *Obras originales de...*, B.A.E., LIX, Madrid, 1952, p. 369. El propio García de la Huerta, en carta a Margarita Hickey del 10 de octubre de 1766, cree que la iniciativa de intentar interceptar sus cartas corresponde a Aranda «...temiendo que mi defensa le aga quedar burlado de su probada intención, manifestando mi inocencia y las razones de encono que tiene conmigo» (f. 8r).

<sup>15</sup> En la «Alegación en su defensa» (B.N.M., Ms. 18759), probablemente redactada por el propio García de la Huerta, se da cuenta de la existencia de unas «...simples copias e incorrectas que se dicen ser de cartas q. se le interceptaron en el año de 1766 durante su residencia en París, y que parece se tubieron presentes para la rigurosísima providencia de su confinación con pretexto de que en algunas de ellas se indican los procedim<sup>tos</sup> de algunos ministros, de lo que no se le ha echo jamas Cargo» (f.7v). Más adelante se afirma en el mismo documento: «Son estas Copias de Cartas dirigidas a un solo sujeto, en respuesta de las que del mismo recibía Huerta con los avisos del estado de sus pleitos y de las calumniosas voces q. sus enemigos esparcieron en la Corte» (f.8r).

sus cartas a Margarita Hickey —cuya relación con el proceso era desconocida hasta el presente<sup>16</sup>— cuando comenta la actitud sospechosa de Fernando Magallón, personaje al que Grimaldi había encomendado el seguimiento del sospechoso<sup>17</sup>.

¿Por qué fue procesado en realidad nuestro autor? Según Cotarelo y Mori, «Unos amores, probablemente, fueror causa de que se viese de pronto envuelto en disgustos y persecuciones»<sup>18</sup>. Pero no especifica nada más. El mismo García de la Huerta, en carta fechada en París el 18 de julio de 1766, y dirigida a Juan de Santander —director de la Biblioteca Real—, declara que su estancia en la capital francesa se prolongará hasta:

...la conclusión entera de mi pleito, que está para sentenciarse en la Vicaría, y después seguirá sus trámites de apelación a la Nunciatura y al Consejo, el cual si (como no espero) sentencia en justicia, poniendo a esa mujer donde debe estar, volveré a España muy gustoso [...] Pero vuelvo a repetir a V.S. que, como pretendan mantenerla para que a costa de mi sudor y trabajo me afrente y deshonne impunemen-

A pesar de las evidentes coincidencias, no estamos absolutamente seguros de que las cartas recopiladas en el documento de Simancas sean las aludidas en la «Alegación...». Tengamos en cuenta que se dice que fueron interceptadas en 1766 durante la estancia de García de la Huerta en París, mientras que el citado documento recoge cartas que abarcan hasta diciembre del mismo año, fecha en que nuestro autor ya había partido de la capital francesa rumbo a España. Por otra parte, es probable que el informe conservado en Simancas sea el fruto de los papeles confiscados a García de la Huerta después de su arresto a fines de 1768, según testimonio de Santiago de Palomares (British Library, Ms. Egg. 588, f. 119r).

Finalmente, debemos señalar que durante su estancia en París, García de la Huerta estuvo informado de la intención de interceptar su correspondencia por parte de las autoridades (véase la carta que le dirigió Margarita Hickey con fecha de 25 de septiembre, f. 4v).

<sup>16</sup> Sobre esta poetisa tan poco estudiada, véase Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde 1401 a 1833*, I, B.A.E., CCLIX, Madrid, 1975, pp. 503-22.

<sup>17</sup> Véase la orden reproducida en Ph. Deacon, *art. cit.*, p. 374. García de la Huerta debía sospechar las órdenes seguidas por Fernando Magallón, «perro aragonés», a quien insulta frecuentemente.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 73. El mismo crítico señala las causas aparentes —unas composiciones anónimas contra Aranda y A. Pini— que fueron examinadas en los procesos seguidos contra García de la Huerta.

te toda la vida [...] tengo firmemente resuelto no volver más a mi patria...<sup>19</sup>

Hasta ahora sabíamos, pues, de la existencia de un pleito de separación entre García de la Huerta y su mujer, siendo ésta la causa que le había servido de justificación para su marcha apresurada a París. Es evidente que un simple pleito matrimonial no pudo provocar la acción policial arriba reseñada y, por lo tanto, daba la impresión de que García de la Huerta ocultaba las verdaderas razones de su marcha. La documentación que presentamos confirma la existencia de ese pleito, pero con unos matices que lo relacionan con las principales figuras políticas del momento, justificándose así la preocupación de las autoridades por seguir los pasos de nuestro autor.

El informe del Archivo General de Simancas reproduce la carta que García de la Huerta mandó desde París al Duque de Alba el 28 de julio de 1766, la cual transcribimos ya que confirma y amplía lo indicado en la misiva anterior resultando de esta manera decisiva para comprender el proceso:

Ex. <sup>mo</sup>. S<sup>r</sup>: No obstante la aceleración de mi marcha dirigí a v.e. una en que le daba cuenta de mi partida y de los motivos que me obligaban a acerla. Pero como andava escaso de tiempo, no pude explicarlos a v.e. con aquella estensión que yo debía y quería; por lo qual aora con más comodidad y espacio lo ago, diciendo que avrá cosa de nueve años que, despues de haver tenido por amiga a cierta muger por espacio de dos, en cuyo tiempo nació el unico hijo que tengo (si

<sup>19</sup> «Carta de... a D.<sup>n</sup> Juan de Santander, Director de la Biblioteca Nacional (sic), suplicándole le remitiese a París la licencia que no le había facilitado al salir de España y anunciándole su propósito de continuar el pleito con su mujer hasta conseguir la encarcelación de ésta. París, 18 de julio de 1766», letra y firma del autor, 2 hh, B.N.M., Ms. 12977/51. Rep. en *Raquel*, ed. cit., p. 10.

García de la Huerta ocupaba desde 1761 una plaza de primer escribiente en la Real Biblioteca (véase J. García Morales, «Los empleados de la Biblioteca Real, 1712-1836», *R.A.B.M.*, Enero-Junio, 1966, pp. 27-89; vid. p. 45). En anteriores trabajos ya se puso de manifiesto que nuestro autor marchó sin la correspondiente licencia de Juan de Santander, lo que corrobora el carácter de «fuga» precipitada del viaje a París. Tan precipitada que no tuvo tiempo para despedirse de los miembros de la Real Academia de la Historia, como el mismo autor señala en carta fechada el 14 de junio de 1766 en París y dirigida a F. Millá.

es lo que es mío) hice el desatino de casarme con ella, cuyo hierro, de que será imposible consolarme jamás, me ha acarreado los pesares, los sonrojos y la vergüenza que se puede discurrir, porque yo, ya que como muchacho le cometí, como hombre honrado quise emendarle en lo posible, procurando contener la tal muger en los límites regulares de recogimiento y modestia, bien que de todo mi cuidado no saqué más fruto que el desengaño de conocer imposible reducir a la equidad a quien siempre se ha ejercitado en las maldades; por lo que me fue forzoso tomar el único partido que me quedava en tan miserable situación, que fue abandonarla enteramente; de suerte que quando por sus excesos y escándalos la prendieron (aviéndola hecho causa sin noticia mía) avia mas de dos años que yo no la veía ni oía, como suelen decir; no obstante que como hombre honrado la asistía con las mesadas que la tenía consignadas, tomándome yo la pena de llevarse-las de noche (por no declararme con nadie) todos los días últimos del mes, porque nunca pudiese decir q. ° era mala porq. ° le faltava de q. ° sobrevivir.

Lo que ha pasado en consecuencia de su prisión, las injusticias que se me han hecho, y las irregularidades que a avido en el caso, son cosas tan públicas que juzgo ocioso reproducirlas a v.e.; pero no puedo escusarme de decir que ocho o diez días antes de mi marcha, quando estava para sentenciarse el pleito de mi divorcio que tanto anhelo, y quando por la justicia, que por mi desgracia me asiste, me prometía la favorable decisión de que la encerrasen para siempre, y más aviendo empezado a abandonarla algunos de sus protectores, el Conde de Aranda, que la protege en toda su casta por razones particulares, por no decir sin razones, tuvo la ligereza o indignidad (pues lo es que un hombre de sus circunstancias se comprometa a mediar con su autorización en favor de una muger tan mala) de llamarme, intentando persuadirme me conviniese a la iniquidad de dejarla libre y señalarla alimentos; a cuya indecente proposición aviéndome resistido, y estrañado que se me hiciese, persistió por más de ora y media en su empeño con tal tenacidad, que aviéndome negado resueltamente a mantenerla, no siendo encerrada, me respondió que no lo lograría; a lo que digo, replicando, que si no lo lograva tenía pedida licencia para abandonar con mis empleos y esperanzas mi patria, donde se me tratava tan injustamente; me contrarreplicó q. podría ser que tampoco me dejasen ir; a lo que irritado le respondí en los terminos que S.E. tendrá a bien de callar toda su vida, y que le enseñarán a no amenazar injustamente a quien no lo merece.

En consecuencia de esto, y vista la lentitud o desidia de Santander en despachar mi memorial, y que de esperar mi licencia me esponía a hacer un desatino, si llegase el caso de alguna violencia, tomé la determinación de venir a esperarla a Francia con la firme resolución de no

bolver a España si no se daba la justa providencia de encerrar a esa muger; porque quiero que entienda el Conde de Aranda y todo el mundo que si como muchacho pude cometer un horror, como hombre, y como hombre de honor que soi, soi incapaz de convenirme a una bileza.

Éste es el echo de la verdad: espero que esta desdicha mía no me habrá hecho caer de la gracia de V.E., a la que deseo permanecer para emplearla en quanto sea de su agrado<sup>20</sup>.

Teniendo en cuenta que García de la Huerta trabajaba desde 1754 como bibliotecario para el Duque de Alba y que buscaría en éste —al mismo tiempo que la justificación de su partida— una protección contra Aranda, suponemos que la versión narrada en la anterior carta es sincera. Pero la confianza del dramaturgo puesta en el citado noble pronto quedó defraudada. Margarita Hickey le informa el mismo 28 de julio de que el Duque de Alba había entregado al Conde de Aranda la carta que le había dejado a su partida<sup>21</sup>, respondiéndole García de la Huerta el 18 de agosto con estos significativos párrafos que recoge el informe:

Aseguro a vm. que no sé como no e rebentado de ver la iniquidad de ese bribón del Duque de Alba, hombrezuelo ruin en su figura y en sus procederes. Para mí es el extremo a donde puede llegar la malignidad de esse gran pícaro; después de saber como yo mismo mi situación, los disgustos causados por esa picarona, la pretensión de mi licencia tres meses avía, la oposición de Santander, los oficios que él mismo se ofreció acer con Roda para su despacho, queriendo el mismo llevarme a su casa para hablarle, y quanto se puede saber en el asunto, valerse de la falta de esplicación de mi carta, que ciertamente, aun quando fuera obscura para otro, para él que estava en los he-

<sup>20</sup> Ff. 3v-4v.

<sup>21</sup> «El Pícaro del Duque de Alba inmediatamente que recibió la de vm, se la entregó en cuerpo y alma al Conde de Aranda, pero, ¿cómo?, no para hablarle en favor de vm (que esto fuera muy de estimar) sino para hacerle a él un obsequio y un servicio con ella, diciéndole que se hallava con aquella Carta de vm, tan estraña y tan confusa; que él no la entendía, ni sabía lo que quería decir; y que se la entregava por si acaso estava vm complicado en el alboroto pasado; vea vm a donde llega la maldad y la perversa intención de ese Hombre» (f.1v). Cfr. f. 2r. Sobre las sospechas que circulaban por Madrid sobre la implicación de García de la Huerta en el motín de Esquilache, véase la carta de 4 de agosto, ff. 2r-2v.

chos no lo debía de ser, y salir con la indignidad de entregar mi carta al Conde de Aranda, pretestando el ridículo e infame motivo de que gracias a Dios estoi tan libre, pues como vm. dice no vengo de la ruin casta que él, ni mis Abuelos han sido declarados infames traidores y proscriptos como los suyos por vandos públicos, y confiscados sus bienes como es bien público. Asseguro a vm. que no me a irritado tanto la calumnia de ese trasto, pues el Conde de Aranda es el primero que sabe los motivos de mi venida. Bien que creo que su fin a sido igualmente dar un pesar al Conde de Aranda con mi carta; y de rechazo sacrificarme [sic] si pudiera. Vm. sabe lo enemigo que es esse malvado del Conde de Aranda: yo también lo sé con muchas particularidades largas de referir; con los presentes empleos que el Rey le á dado, a encendido más esta embidia y para darle él un sentimiento y desfogarse de su pasión [...] hecharle en rostro su debilidad, no atreviéndose a acerlo directamente, no a reparado en entregar mi carta, coloreándolo con el pretesto de celo. Verdaderamente no es la primera vez que los traidores han sacrificado a los Leales; y si valieran congeturas en unos casos en que suele acer el accidente lo que la meditación, nadie estaría a voto de todo el mundo menos libre de sospecha que ese D. <sup>n</sup> Vinagre.

Por lo que toca al Conde de Aranda me es indiferente que aya sabido lo que yo digo y siento de él; que es q. <sup>e</sup> yo solo soi el desgraciado que tiene que hablar con queja de él; él mismo me dará la razon interiormente <sup>22</sup>

Los citados testimonios resultan lo suficientemente claros como para comprender el interés del Conde de Aranda en el seguimiento y castigo del soberbio y poco comedido García de la Huerta. La interesada traición del Duque de Alba <sup>23</sup> había dejado al descubierto a nuestro autor, el cual —sin embargo— no explica claramente las razones que motivaron la protección dispensada por Aranda a su mujer, Gertrudis Carrera y Larrea, aunque las podamos intuir <sup>24</sup>. Ante esta situación y siguiendo las indica-

<sup>22</sup> Ff. 4v-6v.

<sup>23</sup> En carta fechada el 28 de julio, García de la Huerta examina las posibles razones del comportamiento del Duque de Alba (véase especialmente f. 5v). Esta traición justifica que en la carta fechada el 15 de agosto nuestro autor diga que «aborrece de muerte» a los Duques de Alba.

<sup>24</sup> Véase al respecto la carta de Margarita Hickey fechada el 7 de agosto, último párrafo, f. 3r.

ciones de Margarita Hickey, García de la Huerta decide escribir directamente al Conde una carta fechada el 23 de agosto de 1766 que recoge íntegra el informe. Declara en ella que no huye por delito alguno y se defiende de los bulos que al respecto habían esparcido su esposa y amigas, «perversas mugeres tan indignas de la protección de V.E.»<sup>25</sup>. Finaliza señalando de nuevo, hasta con detalles íntimos, el referido pleito matrimonial como la causa de su partida, aunque suponemos que nada de ello debía convencer a un Aranda presumiblemente conocedor del problema como parte interesada.

Nos encontramos, pues, ante un sórdido asunto en el que la probable arbitrariedad del Conde acabó en 1769 con García de la Huerta desterrado en Orán, tras una segunda sentencia que agravó la dictada el 15 de septiembre de 1767<sup>26</sup>. Pero es lógico pensar también que en unas fechas tan conflictivas como las posteriores al motín de Esquilache, todas las razones no estuvieran reducidas a una «cuestión de faldas». Bien por las sospechas que se pudiera tener sobre la actitud de García de la Huerta —decidido detractor del «Partido Aragonés»<sup>27</sup>— ante dicho motín, o bien por la necesidad de buscar antecedentes «objetivos» en que basar una acusación nada clara, el informe revela un gran interés por hallar razones políticas que justificaran la huida de nuestro autor a París tras la turbulenta primavera de 1766.

García de la Huerta manifiesta en la correspondencia interceptada su inocencia total y en varias ocasiones afirma no temer

<sup>25</sup> Esta frase fue precisamente una de las causas por las que se atribuyeron a García de la Huerta las ofensivas «Coplas de la Rubia» dedicadas a Aranda y se le procesó en julio de 1767. Véase B.N.M., Ms. 18759, f. 7r. Suponemos que en esta causa influyó la irritación del noble aragonés ante las durísimas acusaciones que le dirigió García de la Huerta en relación con la protección dispensada a su mujer y amigas. Véase la carta fechada el 23 de agosto de 1766 en París, f. 1v. Cfr. carta de Margarita Hickey, 28 de julio, f. 2r.

<sup>26</sup> *Memorias de la Academia Española*, I, Madrid, p. 97.

<sup>27</sup> En el informe podemos encontrar numerosas y duras alusiones despectivas de García de la Huerta a los miembros del Partido Aragonés, comandado por Aranda. Véanse, por ejemplo, las cartas fechadas el 1 de agosto y 23 y 25 del mismo mes de 1766.



nada, pues no ha cometido ninguna «ruindad»<sup>28</sup>. Sin embargo, gracias a las cartas de Margarita Hickey se sabe acusado de ser uno de los amotinados y de haber escrito una tragedia sediciosa<sup>29</sup>. García de la Huerta no reconoce ante su correspondiente ninguna de estas acusaciones y piensa que todo es fruto de los bulos levantados por su mujer y amparados por Aranda, el cual —según él— estaba interesado en hacerlo desaparecer para que no atentara contra su prestigio<sup>30</sup>. No obstante, y a instancias también de Margarita Hickey<sup>31</sup>, da órdenes en carta del 3 de noviembre para que se supriman y enmienden algunos versos y pasajes de la *Raquel*, principalmente los dos primeros razonamientos de Hernán García<sup>32</sup>. Aparte de confirmar la hipótesis de que la redacción de la tragedia no fue posterior al verano de 1766, esta actitud supone el reconocimiento por parte del autor de que su obra contenía elementos que podrían entenderse como sediciosos. Queda así plenamente confirmada la interpretación dada por René Andioc, aunque el testimonio del mismo García de la Huerta no llegue a relacionar directamente la génesis de la obra con el motín de 1766<sup>33</sup>.

Pero las acusaciones contra nuestro autor no provenían sólo del interesado celo empleado por Aranda, sino también —como ya hemos visto— del mismo Duque de Alba, el cual intentó cubrirse las espaldas ante una posible sospecha sobre su participación en el motín entregando la carta que le dejó su bibliotecario al marcharse a París. Asimismo, Margarita Hickey informa a su

<sup>28</sup> Carta del 1 de agosto de 1766, f. 2v.

<sup>29</sup> Véase la carta de Margarita Hickey fechada el 15 de septiembre, f. 4r.

<sup>30</sup> Véase la carta fechada en París el 29 de septiembre, ff. 7v-8r.

<sup>31</sup> Véase la carta fechada el 10 de septiembre, no recopilada, a la que García de la Huerta hace alusión en su carta de 3 de noviembre, f. 9v.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Margarita Hickey, en carta fechada el 29 de septiembre de 1766, informa a García de la Huerta que la causa seguida contra la tragedia ha sido sobreseída por orden del Rey, f. 4v.

corresponsal de que, según noticias obtenidas del abogado Tomás Joven, era el obispo de Cartagena —que precedió al Conde de Aranda al frente del Consejo de Castilla— quien lanzó el «embuste» de la participación del dramaturgo en el motín, intentando así «...hacer a costa de vm. mérito con el Rey, y al mismo tiempo saciar la mala voluntad que a vm. tenía, perdiéndole para siempre por este motivo; si no ha sido arte del Visejo [Aranda] para disimular el tiro, para que no se sospeche de él, que todo cabe»<sup>34</sup>. En definitiva, si los testimonios de Margarita Hickey son ciertos podemos afirmar que García de la Huerta tenía en contra a las figuras más destacadas del poder, circunstancia agravada con la connivencia de otras personalidades como Roda, Campomanes y Juan de Santander, según denuncia repetidamente el mismo autor en las cartas recogidas por el informe.

Todo lo expuesto, junto con los datos recopilados en las investigaciones reseñadas al principio de este artículo, nos induce a presentar una hipótesis sobre las causas del proceso seguido contra García de la Huerta. Creemos que es sincero cuando relata las dificultades que le impulsaron a separarse de su mujer, al mismo tiempo que resulta verosímil la existencia de una connivencia de ésta con el Conde de Aranda. La aparición de las «Coplas de la Rubia», junto con la correspondencia interceptada, inducirían al noble aragonés a intentar por todos los medios hacer desaparecer a un personaje soberbio, altanero y que no se conformaba con la cornamenta que le colocara su odiado Juan Pablo Forner<sup>35</sup>. Pero el carácter y el pensamiento de García de la Huerta eran altamente sospechosos en unas circunstancias como las de la represión del motín de Esquilache, lo cual espolearía el interés de Aranda —quien asumió directamente dicha represión— para intentar que el dramaturgo apareciera implicado entre los amotinados, a través de una participación directa o mediante la redacción de la sediciosa *Raquel*. De la documentación hallada no se deduce ninguna prueba que pueda inculpar a García de la Huerta. Pero al-

<sup>34</sup> Véase la carta fechada el 16 de octubre, f. 5v.

<sup>35</sup> Véase *Poetas líricos...*, II, B.A.E., LXIII, p. 335.

gunas relaciones sospechosas como la mantenida con el Marqués de Valdeflores<sup>36</sup> y los insultos dirigidos contra el Conde de Aranda, el Duque de Alba y otras destacadas figuras no podían quedar sin castigo, máxime después de que la correspondencia interceptada estuviera en manos del noble aragonés. Éste haría todo lo posible para condenar a un marido poco contentadizo, un enemigo del Partido comandado por él y un sospechoso de haber participado de alguna manera en el motín de 1766. Esta conjunción de factores ya intuidos en anteriores trabajos permite comprender, dentro de la arbitrariedad que rodea el proceso, la dureza del castigo sufrido por García de la Huerta. No creemos que este soberbio y quijotesco personaje fuera totalmente inocente, pero al volver a España a principios de 1767 no sabía que iba a enfrentarse con un omnipotente Aranda en la cúspide de su poder. Este enfrentamiento, junto con los que tuvo entre 1784 y 1787 contra la plana mayor del Neoclasicismo, nos ayuda en definitiva a encontrar la clave para entender la personalidad de García de la Huerta, tan acertadamente reflejada en la sátira que le dedicara Jovellanos<sup>37</sup>.

Si bien creemos haber contribuido modestamente a clarificar el proceso seguido contra el autor de la *Raquel*, es indudable que la documentación analizada abre una nueva interrogante: ¿qué papel desempeñó en el mismo Margarita Hickey? Hasta el presente nunca se había citado a esta poetisa y traductora en relación con el mencionado proceso. Sin embargo, las cartas interceptadas revelan un alto grado de compromiso de la autora con un personaje perseguido por las autoridades. Hickey no sólo muestra un gran interés por ayudar a García de la Huerta, sino que también se siente solidaria con él. Es más, suele compartir sus puntos de vista, opiniones, enemigos..., hasta tal punto que si aquél fue procesado, lo lógico sería pensar que D.<sup>a</sup> Margarita también lo fuera. No obstante, carecemos de noticias que puedan

<sup>36</sup> Véase la causa seguida contra el papel intitulado *Tribuno de la Plebe*, en la R.A.H., Ms. 9/7230, ff. 27r, 27v y 33r. Cfr. con la carta de Margarita Hickey del 13 de noviembre.

<sup>37</sup> «Nueva relación y curioso romance...», B.A.E., XLVI, Madrid, 1947, pp. 15-20.

confirmar dicha posibilidad. Los numerosos documentos recopilados por Serrano y Sanz no nos dicen nada al respecto<sup>38</sup>. Las obras impresas de la propia autora tampoco nos aportan datos relacionables con un posible proceso<sup>39</sup>. Sólo poseemos las citadas cartas, pero nos basta para saber que Hickey no permaneció en absoluto ajena a la conflictiva situación posterior al motín madrileño de 1766.

D.<sup>a</sup> Margarita, que está informada sobre las detenciones del Marqués de Valdeflores y los abates Gandara y Hermoso como acusados de instigar el motín<sup>40</sup>, que defiende la actitud de los gremios ante la obligatoriedad del sombrero de tres picos<sup>41</sup>, que se siente muy preocupada por las «muchas prisiones» hechas por entonces en Madrid<sup>42</sup> y los excesos de los temidos Valones que tanto protagonismo alcanzaron durante el motín<sup>43</sup>, nos dice con

<sup>38</sup> Ver nota 16. Sin embargo, los documentos reseñados por Serrano contienen interesantes opiniones de diferentes autores sobre la obra literaria de Margarita Hickey.

<sup>39</sup> Véase especialmente *Poesías Varias Sagradas, Morales, y Profanas o Amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General D. Pedro Cevallos [...] Obras todas de una Dama de esta Corte*, I (y único), Madrid, Imprenta Real, MDCCCLXXIX, 429 pp. Sin embargo, debemos recordar que Margarita Hickey tradujo la *Zaïre*, de Voltaire (véase *Zayra, tragedia de Mr. de Voltaire, traducida por Doña Margarita Ichy*, B.N.M., Ms. 18549-5, 51 hh.). García de la Huerta, en el prólogo a su propia traducción de la misma tragedia francesa, consideró el trabajo de Hickey, «una Dama de muy singulares talentos», como el más meritorio de los realizados por los varios traductores de la citada obra (véase *La Fe triunfante del Amor y Cetro. Tragedia en que se ofrece a los aficionados la justa idea de una traducción poética...*, Madrid, Impta. Pantaleón Aznar, 1784, p. 3). Sin embargo, el espíritu que orienta ambas traducciones es diametralmente opuesto. Mientras que Hickey señala que tradujo tragedias francesas para ver si agradaban en España (véase *Poesía...*, p. III), García de la Huerta expresa una apasionada galofobia en el Prólogo de su adaptación. Los resultados estéticos de ambas traducciones son coherentes con las muy diferentes actitudes mostradas.

<sup>40</sup> Véase la carta de 23 de octubre de 1766, f. 6r. Sobre el procesamiento del Marqués de Valdeflores, véase especialmente Ph. Deacon, *art. cit.*

<sup>41</sup> Idem. Recordar las órdenes sobre capas y sombreros que contribuyeron a excitar las iras populares y xenófobas puestas de manifiesto en el motín de Esquilache.

<sup>42</sup> Véase carta fechada el 15 de septiembre de 1766, f. 4r.

<sup>43</sup> Véase carta del 24 de julio de 1766, ff. 1r-1v. Sobre los excesos cometidos por los Valones en la represión del motín madrileño, véase especialmente P. Vilar, «El motín de Esquilache y la crisis del Antiguo Régimen», *Revista de Occidente*, n.º 107, febrero, 1972, pp. 199-249. Cfr. T. Egido, «Madrid 1766: motines de Corte y oposición al gobierno», *Cuadernos de Investigación Histórica*, n.º 3, 1979, pp. 125-53.

fe profética unas frases que el funcionario policial se apresta a copiar:

Yo le aseguro a vm, que si no lo hacen [castigar a los Valones], no doy un cuarto por la quietud y seguridad de este Pueblo, no obstante lo rodeado de tropa que está; porque su carácter es sufrir, sufrir hasta que se carga de razón; pero en llenándose las medidas, no hay freno para él<sup>44</sup>

Semejantes frases apenas tres meses después del motín madrileño suponen, al menos, una actitud de simpatía y comprensión ante el citado movimiento. Tal vez no fuera suficiente para procesarla o, teniendo en cuenta su sexo, se optara por un castigo más sutil y discreto. Pero cuando leemos, en carta de la propia autora a Floridablanca fechada el 19 de agosto de 1779, que tenía dificultades —prudentemente no especificadas— para conseguir dedicar al Rey una obra escrita en honor del Capitán Gral. Pedro Ceballos<sup>45</sup>, sospechamos que los incidentes acaecidos unos años antes probablemente no habrían sido olvidados. Ser escritora y ayudar a un sospechoso de sedición era algo excesivo para el pequeño círculo madrileño de entonces.

García de la Huerta no ha pasado a la historia como sospechoso alborotador, sino como el autor que supo plasmar dramáticamente un momento muy significativo de la historia española del siglo XVIII. Sin embargo, la obra de Margarita Hickey permanece ajena a la motivación ideológica que creó *Raquel*. A pesar de ciertos paralelismos más aparentes que reales, las producciones literarias de ambos autores son casi diametralmente opuestas. Los «juguetillos» poéticos de doña Margarita, más próximos a lo vulgar que a lo rococó, las ortodoxas ideas neoclásicas sobre el teatro, la admiración por Racine y otros rasgos más difieren de lo que ya conocemos sobre la obra de García de la Huerta. Margarita Hickey tiene muchas y significativas similitu-

<sup>44</sup> Carta del 24 de julio de 1766, f. 1v.

<sup>45</sup> Véase Serrano y Sanz, *op. cit.*, p. 508.

des literarias —e incluso biográficas— con Gertrudis de Hore, pero muy pocas con quien compartió un riesgo tan peculiar.

Y, ¿por qué ese riesgo? Tal vez lo ideológico o lo político no pueda justificarlo plenamente. Después de tantas citas de textos y documentos, creemos merecer el derecho a la imaginación. Usando de la misma nada nos impide relacionar personalmente al apuesto García de la Huerta<sup>46</sup> con la joven Margarita, por entonces casada con un sexagenario «Guardarropa del Infante», don Juan A. de Aguirre<sup>47</sup>. Aunque nos parezca novelesco, resulta lógico imaginar que un decidido y soberbio marido de treinta años, tras abandonar a su «infame» mujer, se sintiera atraído por una joven condenada a uno de los matrimonios tan denostados por Leandro Fernández de Moratín. Ambos corrieron una auténtica aventura. Sin romanticismo y con sordidez, tal vez. Pero una aventura que, posiblemente por encima de las razones políticas ya examinadas, no resultaría asimilable para el pequeño y limitado Madrid de entonces.

<sup>46</sup> Véase el divertido comentario de Federico Carlos Sainz de Robles sobre las cualidades físicas de García de la Huerta (*El teatro español. Historia y antología*, V, Madrid, Aguilar, 1943, p. 161).

<sup>47</sup> Véase Serrano y Sanz, *op. cit.*, pp. 505-6.



# *La Periódico-manía* y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (I)

ENRIQUE RUBIO CREMADES  
*Universidad de Alicante*

*La Periódico-manía*, publicación madrileña de los años 1820 y 1821, nace a raíz del decreto que sobre libertad de imprenta llevó a cabo el gobierno de Fernando VII. El nueve de marzo de 1820 el monarca juraba la Constitución y un día más tarde publicó un *Manifiesto* en el que no sólo indicaba su respeto y acatamiento a la Constitución, sino que también instaba al pueblo español a que se comportara con sabiduría, orden y moderación, a fin de ser ejemplo de la Europa civilizada. Propósitos no cumplidos, pues si el período constitucional nace de un río de revueltas y sublevaciones, el efímero *Trienio Liberal* dará paso a uno de los más tristes y luctuosos episodios de nuestro siglo XIX: *la ominosa década*.

Bajo este telón de fondo, *La Periódico-manía* irrumpe en los albores del citado *Trienio Liberal* con un fin primordial: analizar todos los folletos, papeles y periódicos de los años 1820 y 1821. Es, pues, este periódico de gran importancia para conocer los vaivenes de la prensa de la época, de tal suerte que sirve como pieza fundamental para el estudio de las sucesivas apariciones y desapariciones de los periódicos del momento, su duración, ideo-



logía, formato y disposición, así como el motivo esencial que impulsó a políticos y escritores en general a editar su respectivo periódico.

La relación de publicaciones que ofrece *La Periódico-manía* es copiosísima y puntual, de ahí que fuera consultada en el siglo pasado por don Eugenio Hartzenbusch en su conocido trabajo *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*<sup>1</sup>. Dicho crítico utiliza como fuente bibliográfica el citado periódico ya que se trata de un documento imprescindible para el estudio de la prensa del *Trienio Liberal*; sin embargo, al realizar nosotros el escrutinio de *La Periódico-manía* echamos en falta más de una publicación en la obra de Hartzenbusch. Las fuentes por él utilizadas, además de *La Periódico-manía*, permiten una visión en verdad detallada y muy minuciosa de la prensa madrileña, desde su aparición hasta el año 1870; sin embargo, como ya hemos indicado, existen ausencias a tenor de lo consultado en *La Periódico-manía*. La bibliografía utilizada por E. Hartzenbusch<sup>2</sup> así como la relación de personas<sup>3</sup> que contribuye-

<sup>1</sup> HARTZENBUSCH, Eugenio, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

<sup>2</sup> SEMPERE GUARINOS, Juan, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1785-89; *La Periódico-manía*, Madrid, Imprentas de Collado y de la Viuda de Aznar, 1820-21; *Boletín bibliográfico*, Madrid, Imprentas de J. Sancha y del Hospicio, 1840-50 y 1860-67. ANTÓN RAMÍREZ, Braulio, *Diccionario de bibliografía agronómica*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1865. DEL CAMPO, José María, «Monografía de la prensa periodística de España», *Los Sucesos*, Madrid, julio-agosto, 1868. DE BONA, Francisco Javier, *Anuario administrativo y estadístico de la provincia de Madrid para el año 1868*, Madrid, Tipografía del Hospicio, 1868-69. MAFFEI, Eugenio, y RÚA FIGUEROA, Ramón, *Apuntes para una bibliografía española de libros, folletos... relativos al conocimiento y explotación de las riquezas minerales...*, Madrid, Imprenta de J. M. Lapuente, 1871-72. GUERRERO, Teodoro, «Calendario español de las letras, las ciencias y las artes en el siglo XIX», *Almanaque de la Ilustración*, Madrid, 1875. PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, «Catálogo de ilustres periodistas españoles desde el siglo XVII», *Almanaque de la Ilustración*, Madrid, 1876. ALMIRANTE, José, *Bibliografía militar de España*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1876. MÉNDEZ ÁLVARO Francisco, *Breves apuntes para la historia del periodismo médico farmacéutico en España*, Madrid, Imprenta de E. Teodoro, 1883.

<sup>3</sup> Manuel Tamayo y Baus, Jenaro Alenda, Cándido Bretón y Orozco, Ramón de Mesonero Romanos, Manuel M.<sup>a</sup> José de Galdó, Juan Pérez de Guzmán, Manuel Ossorio y Bernard, Julio Nombela, Felipe Pérez Boloque, Blas Araque, Manuel Ortiz de Pinedo, Nicolás Díaz y Pérez, Adolfo Llanos y Alcaraz, Eduardo Sánchez y Rubio, Leopoldo Martínez Reguera, Joaquín de Arce Bodega, José Landeira y Domínguez, Francisco Rispa Perpiñá, Enrique Prúgent, José M.<sup>a</sup> Sbarbi, Julián Sabando, José M.<sup>a</sup> Nogués, Constantino Román y Juan Eugenio Hartzenbusch.

ron con noticias verbales o manuscritas en la elaboración del citado catálogo periodístico han hecho posible la realización de una obra que nos permite estudiar con toda suerte de detalles el periodismo madrileño desde sus orígenes. El cotejo entre el trabajo de Hartzenbusch y la relación de periódicos analizados por *La Periódico-manía* es indispensable en la elaboración de estas páginas, ya que el primero sirve de guía para nuestros propósitos. Existen también otros catálogos y obras<sup>4</sup> de gran utilidad y valor, como el estudio de A. Asenjo<sup>5</sup> y el titulado *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid, 1661-1930*. De igual manera la obra de Mesonero Romanos, en especial la titulada *Memorias de un setentón*<sup>6</sup>, es también imprescindible para el análisis de la prensa decimonónica. Gracias al *Curioso Parlante* sabemos, por ejemplo, que el abogado D. Francisco Camborda era el redactor de *La Periódico-manía*, desvelándose de esta manera el anonimato del principal colaborador del periódico.

*La Periódico-manía*, publicación eminentemente satírica, surge en la conocida libertad de prensa decretada en el *Trienio Liberal*. Durante esta época el panorama periodístico alcanza cotas difícilmente imaginables, pues en los tres años que precedieron el inicio del período constitucional tan sólo se publicaron *La*

<sup>4</sup> GÓMEZ APARICIO, P., *Historia del periodismo español, desde «La Gaceta de Madrid» (1661), hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional, 1967. GIL NOVALES, A., «La prensa en el trienio liberal (1820-1823)» en *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Ed. Cuadernos para el Diálogo, 1975. ZAVALA, I. M., «La prensa exaltada en el trienio constitucional: El Zurriago», *Bulletin Hispanique*, LXIX, 1967 y *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1972. DÉROZIER, A., «Relaciones entre Historia y Literatura a través de la producción periodística del Trienio Liberal (1820-23)», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1982. SIMÓN DÍAZ, J., *Madrid en su prensa en el siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños, 1981. GALLEGO Y BURÍN, A., «Datos para la historia del periodismo español: una colección de periódicos del reinado de Fernando VII, 1820-1823» en *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla y San Martín*, I, Madrid, 1927.

<sup>5</sup> ASEÑO, A., *La prensa madrileña a través de los siglos (Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925)*, Ayuntamiento de Madrid, 1933.

<sup>6</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Memorias de un setentón*, Madrid, BAE, 1967, vol. V, página 109.

*Crónica Científica y Literaria*<sup>7</sup>, *Continuación del almacén de frutos literarios o semanario de obras inéditas*<sup>8</sup> y *Miscelánea de comercio, artes y literatura*<sup>9</sup>. La época más interesante en cuanto al número de periódicos corresponde a los años 1813 y 1814. En el año 1813 se publicaron *El amante de la libertad civil*<sup>10</sup>, *El ciudadano imparcial*<sup>11</sup>, *Faramalla intermitente*<sup>12</sup>, *El Duende de Madrid*<sup>13</sup>, *El Patriota*<sup>14</sup>, *Atalaya de la Mancha en Madrid*<sup>15</sup>, *El amigo de la Ley*<sup>16</sup>, *El Fiscal patriótico de España*<sup>17</sup>, *El azote de los afrancesados y zeloso de la libertad de la patria*<sup>18</sup>, *El Redactor*

<sup>7</sup> *Crónica científica y literaria*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1817-20. Comenzó a publicarse el 1 de abril de 1817, saliendo martes y viernes; en el número CCCIX (13 de marzo de 1820), tomó el título de *El Constitucional: o sea Crónica científica, literaria y política*, desde cuya fecha se hizo diario con carácter político liberal. Se encargaron de su publicación don Agustín de Letamendi, don Manuel Eduardo de Gorostiza y don José Joaquín de Mora.

<sup>8</sup> *Continuación del almacén de frutos literarios o semanarios de obras inéditas*, Madrid, 1818-19, impreso por Repullés y redactado por Francisco Javier de Burgos.

<sup>9</sup> *Miscelánea de comercio, artes y literatura*, Madrid, 1819-21. En un principio, salía los lunes, miércoles y viernes de cada semana; desde el 1 de junio de 1820 se convirtió en diario y se llamó *Miscelánea de Comercio, Política y Literatura*. Su director fue don Francisco Javier de Burgos.

<sup>10</sup> *El amante de la libertad civil*, Madrid, 1813, Imprenta de Villalpando.

<sup>11</sup> *El ciudadano imparcial*, Madrid, 1813, Imprenta de la viuda de Barco. Salía los lunes y jueves de cada semana.

<sup>12</sup> *Faramalla intermitente*, Madrid, 1813, Imp. de Álvarez, Postigo de San Martín. Sólo se publicaron cuatro números.

<sup>13</sup> *El Duende de Madrid*, Madrid, 1813. Se anunció su salida bisemanal para el día 17 de noviembre del mismo año.

<sup>14</sup> *El Patriota*, Madrid, 1812-13. Salía los miércoles y sábados. El director de esta publicación fue don José Mor de Fuentes.

<sup>15</sup> *Atalaya de la Mancha en Madrid*, Madrid, 1813-15. Imprenta de F. de la Parte. Comenzó a publicarse el 13 de julio de 1815 y salía los martes y viernes. El 2 de abril de 1814 se hizo diario. A partir del 2 de enero de 1815 aparecía los lunes, miércoles y viernes. Fue un periódico político, vivo defensor del rey Fernando VII, dirigido por el P. Fr. Agustín de Castro.

<sup>16</sup> *El amigo de la Ley*, Madrid, 1813. Semanal. Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel. El número suelto costaba seis cuartos.

<sup>17</sup> *El Fiscal patriótico de España*, Madrid, 1813-14. Imprenta de Villalpando. Salía los lunes y viernes de cada semana. Fue de espíritu católico y amante del rey Don Fernando VII. Su autor, según consta en la portada, era don Josef Manuel Jeccebek.

<sup>18</sup> *El Azote de los afrancesados y zeloso de la libertad de la patria*, Madrid, 1813. Imprenta de Repullés.

*general de España*<sup>19</sup>, *El Amigo del pueblo*<sup>20</sup>, *El Publicista español*<sup>21</sup> y *Quisicosa del Día*<sup>22</sup>. En el año 1814 contabilizamos un total de quince periódicos, algunos de ellos de escasa duración. La relación es la siguiente: *El Universal*<sup>23</sup>, *El Conciso*<sup>24</sup>, *La Abeja Madrileña*<sup>25</sup>, *El Procurador general de la Nación y del Rey*<sup>26</sup>, *El Tribuno del pueblo español*<sup>27</sup>, *La España libre*<sup>28</sup>, *El amante de la libertad civil*<sup>29</sup>, *El Reloxero Universal*<sup>30</sup>, *El Periódico ministerial intitulado Correo político y económico de las provincias de la Pe-*

<sup>19</sup> *El Redactor general de España*, Madrid, 1813-14, Imprenta de Repullés; y en la de Espinosa, 1821. Diario. Era político, de carácter liberal. Colaboraron Alcalá Galiano, el marqués de Miraflores y don Pedro Pascasio Fernández. Su redactor principal fue don Pedro Daza.

<sup>20</sup> *El Amigo del pueblo*, Madrid, 1813. Se publicaba los martes y viernes en la Imprenta de la Compañía, por el regente Juan Josef Sigüenza y Vera. Cesó el 31 de diciembre del mismo año (n.º 43).

<sup>21</sup> *El Publicista Español*, Madrid, 1813-14. Imp. de la Viuda de Vallín, calle de Borradores. Sin fecha fija de publicación.

<sup>22</sup> *Quisicosa del Día*, Madrid, 1813-14. Imp. de Álvarez y Repullés. Publicó un total de veinticuatro números.

<sup>23</sup> *El Universal*, Madrid, 1814. Diario. Imprenta de *El Universal*, calle del Arenal. Cesó el 11 de mayo de dicho año.

<sup>24</sup> *El conciso*, Madrid, 1814. Diario. Empezó a publicarse en Cádiz el 24 de agosto de 1810 y continuó publicándose hasta el 24 de diciembre de 1813. En Madrid, empezó a publicarse el 16 de enero de 1814. Periódico de ideas liberales. Imprenta de Fuentenebro, calle de Jacometrezo.

<sup>25</sup> *La Abeja Madrileña*, Madrid, 1814. Diario. Imprentas de Villalpando y de la Viuda de Vallín. Periódico liberal dirigido por don Bartolomé José Gallardo.

<sup>26</sup> *El Procurador general de la Nación y del Rey*, Madrid, 1814-15. Imp. de F. Martínez Dávila. Diario. Empezó a publicarse en Cádiz en 1812-13. En junio de 1814 apareció con el título de *El Procurador general del Rey y de la Nación*.

<sup>27</sup> *El Tribuno del pueblo español*, Madrid, 1814. Se publicaba los martes y viernes de cada semana en la Imprenta de Espinosa. Empezó a editarse en Cádiz, 1812-13, en la Imprenta Tormentaria, a cargo de Juan Domingo Villegas.

<sup>28</sup> *La España libre*, Madrid, 1814. Diario. Imprenta de Fuentenebro, calle de Jacometrezo. Comenzó el 15 de febrero y cesó el 21 del mismo mes y año.

<sup>29</sup> *El amante de la libertad civil*, Madrid, 1814. Diario. Tuvo su origen en Cádiz y empezó a publicarse en Madrid a partir del 1 de marzo. Del 6 de abril en adelante salía sólo una vez a la semana.

<sup>30</sup> *El Reloxero Universal*, Madrid, 1814. Comenzó a publicarse el 12 de abril, apareciendo los lunes, miércoles y viernes.

*nínsula*<sup>31</sup>, *Mercurio español*<sup>32</sup>, *Correo General*<sup>33</sup>, *El Sol*<sup>34</sup>, *El filósofo de antaño en su gabinete*<sup>35</sup>, *Lucindo*<sup>36</sup> y *Diario de las Cortes*<sup>37</sup>.

*La Periódico-manía* empieza a publicarse en el año 1820, sin fecha ni período fijo de publicación. El número suelto costaba trece cuartos<sup>38</sup>. Cada número tenía alrededor de veinticuatro páginas; incluso, existen números que no sobrepasan el total de veinte, como el número 18, aunque la tónica general sea de veintitrés o veinticuatro páginas. Las medidas del mismo son de 0<sup>m</sup>,118 x 0<sup>m</sup>,066, imprimiéndose en las Imprentas de Collado, de la Viuda de Aznar a cargo de José Pío León, y de *El Constitucional* por Antonio Fernández. Al final de cada número aparece a pie de página la ciudad en la que se imprimió el periódico —Madrid—, la imprenta correspondiente y el año de impresión. Tan sólo se publicaron un total de cuarenta y tres números, sin especificarse día ni mes, únicamente el número correspondiente sirve de identificación al lector.

En las páginas de *La Periódico-manía* encontramos numero-

- <sup>31</sup> *El Periódico ministerial intitulado Correo político y económico de las provincias de la Península*, Madrid, 1814. Imprenta Nacional. Periódico redactado conforme a las correspondencias de los jefes políticos y que tenía por objeto dar a conocer al público el estado de los pueblos.
- <sup>32</sup> *Mercurio español. Colección de noticias políticas, mercantiles y literarias*, Madrid, 1814. Diario. Imprenta de Repullés.
- <sup>33</sup> *Correo General*, Madrid, 1814. Diario. Imprenta de Repullés. Concedía mayor atención a las noticias extranjeras que a las nacionales, y en la sección denominada «Variedades» aparecen artículos no políticos de escasa importancia.
- <sup>34</sup> *El Sol*, Madrid, 1814. Diario. Imprenta de Fuentenebro. Comenzó el 1 de noviembre de 1814 y cesó con el número 36, 6 de diciembre del mismo año.
- <sup>35</sup> *El filósofo de antaño en su gabinete*, Madrid, 1814. Semanal. Imprenta de F. Martínez. Tuvo este periódico una primera época publicada en Cádiz, año 1813, que comprende 24 números.
- <sup>36</sup> *Lucindo. Ayes de los españoles cautivos, y consuelo que les envían los que se dicen exclusivamente patriotas*, Madrid, 1814. Impreso por F. Martínez Dávila. *Lucindo*, seudónimo de don Justo Pastor Pérez, redactor del periódico.
- <sup>37</sup> *Diario de las Cortes*, Madrid, imprenta especial de las Cortes, por don García Campoy, Imprenta Nacional, y en la de J. A. García, 1814, 1820-1823, 1834-1870.
- <sup>38</sup> La cita textual sobre el precio del periódico dice así: «Cada cual soltará sus trece cuartitos, según tarifa, porque así se han empezado a vender otros cuadernos, y es justo seguir la loable; y porque este periódico es una propiedad nuestra, y cada uno vende como le acomoda; y porque si no se vendiere (lo que Dios no permita), nos quedaríamos gastados, aburridos, y sin oficio», *La Periódico-manía*, n.º 1, pp. 6-7.

sas alusiones a la venta del periódico. La cita más completa corresponde al número 18, pues no sólo se cita el impresor sino también las correspondientes librerías y puntos de venta en el Madrid de los años 1820 y 1821: «Se hallará en Madrid en las librerías de Collado, calle de la Montera; de Brun, frente a las Gradass de San Felipe el Real; de Sojo y de Sanz, calle de Carretas; de Cruz y Miyar, calle del Príncipe; de Villa, plazuela de Santo Domingo, y de Minutria, calle de Toledo». <sup>39</sup>

En *La Periódico-manía* se hace alusión en sucesivas ocasiones a los autores de la publicación, autores que el lector desconoce, pues en ningún momento figuran los nombres de los mismos. Si sabemos que la redacción del mismo la forman dos personas, como se nos informa en el número 2 con ocasión del reparto de ganancias que el número ha proporcionado a sus autores. Se nos dice que entre los dos redactores han conseguido la fabulosa suma de treinta duros, cifra que nos parece exagerada y que tal vez obedeciera a crear confusión entre la legión de periodistas que se veían obligados a poner punto final a su periódico por falta de recursos económicos.

En las páginas de *La Periódico-manía* el lector podrá encontrar información sobre el entorno, fines y propósitos del periodismo de la época. Noticias acerca de la precaria situación económica de los periodistas, hombres que no sólo viven en continua estrechez monetaria sino que también se ven aquejados de la penuria económica de que hacen gala los editores y libreross en general. *La Periódico-manía* presume de ser un periódico opulento, aunque la realidad, tal vez, sea otra; lo cierto es que en casi todos los números de la publicación encontramos alusiones al mal del periodismo de los años veinte: la perentoriedad del periodista. A tenor de lo leído en *La Periódico-manía* podemos afirmar que el comienzo del *Trienio Liberal* provoca una auténtica epidemia periodística, consecuencia lógica de la libertad de imprenta, pero desproporcionada en su calidad, en sus fines y en sus propósitos. De todo este *mare mágnum* periodístico *La Periódico-manía* afirmará con humor lo siguiente:

<sup>39</sup> *La periódico-manía*, n.º 18, p. 19.

¡Todo es confusión y trastorno en el reino periodístico...! ¡Tantos hermanos muertos y epitafiados...! ¡Endeble es la cortadura! *El Enemigo de la Esclavitud* se ha transformado en plebeyo. *El Constitucional* se ha hecho gaceta. *El Publicista* padece flatos histéricos. *El Conservador* ha mudado de nido: ya es chismógrafo y va a ser acusador. *El Mudito* da voces en valde. *El Universal*, que antes enfadaba por su pesadez, es ya tan ligero como el cojo de Málaga. *La Miscelánea* se desatacó desde que la atacaron. *La Ley* vende rabanitos tiernos en el rastro. *La Frailomanía* habita en el colegio *trilinguae*. *La nueva Gaceta Ministerial* impugna las ideas de la que acabó. *El Pobrecito Holgazán* se aplica a un oficio honrado. La Sociedad de Lorencini se ha mudado. El nuevo Gabinete de lectura se ocupa de borrar de su lista muchos platos indigestos. Dentro de poco tiempo sólo tendrá para dar de comer a los literatos el *Diario* caldosito, la *Gaceta* con más hueso que carne, el *Universal* aperdigado, y la *Miscelánea* de postre. Al que quiera café se le servirá con el *Vigilante*, que quita el sueño, y al que guste de licores se le darán las *Minervas* para que pueda relamerse <sup>40</sup>.

*La Periódico-manía*, publicación eminentemente satírica, suele iniciar los números con una cita, nota o epigrafe alusivo a la intención del número correspondiente. No es extraño este recurso entre los periodistas de la época, pues la casi totalidad de los escritores lo emplean no sólo para encabezar sus artículos periodísticos o de costumbres, sino también en los sucesivos capítulos de las novelas históricas. El mismo Larra lo utilizará indistintamente tanto en su novela *El doncel de don Enrique el Doliente* como en sus artículos periodísticos. Este recurso obedece, pues, a una moda imperante en la época, recurso que irá desapareciendo a mediados del siglo XIX. Tras esta nota introductoria *La Periódico-manía* suele insertar sutiles y mordaces digresiones sobre el panorama periodístico de la época, de los problemas de financiación y del lamentable estado de las publicaciones. Se trata de un panorama sombrío descrito con mordacidad e ironía en el que escasas publicaciones escapan a su sátira. No faltan tampoco los ataques contra los periodistas que vulneran los principios constitucionales <sup>41</sup>, proclamándose acérrimo defensor de la libertad de

<sup>40</sup> *Ibid.*, n.º 9, pp. 3-4.

<sup>41</sup> *Ibid.*, n.º 15, p. 20.

imprensa<sup>42</sup> y vituperando todo tipo de folletos y publicaciones que atentaran contra estas premisas imprescindibles e inherentes a la condición humana. En realidad *La Periódico-manía* no deja títere con cabeza, pues su mordacidad acosa a todas las publicaciones de la época y si en un principio puede parecer respetuoso con las publicaciones coetáneas, no demorará mucho tiempo sus furibundas diatribas contra la prensa de la época; e incluso, si en un momento se muestra respetuoso con el clero, no tardará en censurar a los representantes de la Iglesia. Tres son los principios respetados por *La Periódico-manía*: la Constitución, la libertad de imprenta y la Monarquía. La figura del monarca como guardián y defensor de la Constitución, tal como figura en el *Manifiesto* publicado el 10 de marzo de 1820 en el que, entre otras cosas, Fernando VII jura que será su más firme defensor, es la postura que defiende *La Periódico-manía*, publicación que al tener una existencia efímera no pudo analizar desde sus páginas el cambio de la monarquía constitucional que desembocó en una monarquía absolutista.

Si estas digresiones nos proporcionan un informe general sobre los asuntos más importantes del momento, más tarde los redactores de *La Periódico-manía* analizarán las publicaciones de la época. Desde su singular óptica desfilan todos los periódicos editados durante los años 1820 y 1821, analizando su ideología, pertenencia política, autores e, incluso, la financiación de los mismos. Lanzará sus pronósticos a la manera de Torres Villarroel, vaticinando su fatal desenlace: la muerte del periódico. Los epitafios de *La Periódico-manía* son de lo más agudo y singular. Cada periódico de Madrid de la época que sucumbe por falta de suscriptores o por escasez de medios económicos suele tener su epitafio en las páginas de *La Periódico-manía*. Circunstancia que convierte al periódico en auténtico cementerio periodístico, como tendremos ocasión de ver.

Si todos estos factores son imprescindibles para conocer el alcance de la publicación, no menos importante es analizar su credo periodístico y el propósito que motivó a sus autores a editarla.

<sup>42</sup> *Ibid.*, n.º 5, p. 3.



En el primer número del periódico se afirma que los redactores se proponen «en este papel dar una idea de todos los periódicos que se han publicado [...] que hablarán también de los que hasta ahora han muerto, de los que están con los frailes a la cabeza y de los que morirán»<sup>43</sup>, y a renglón seguido lo siguiente:

Se aplaudirá lo bueno; criticarás lo malo; se omitirá lo indiferente; se despreciarán las paparruchadas, y, en una palabra, se adoptará lo caliente, lo templado y lo fresco, conforme a la estación y a los males de que adolezcan dichos periódicos. O han de ir derechos, esto es, constitucionalmente, o no habrá hora de paz, ni quedará títere sin cabeza. A lo Gallardo.<sup>44</sup>

A partir del primer número desfilan un sinfín de publicaciones, como *El Despertador*, *Espejo de las Españas*, *La Ley*, *El Indio liberal*, *Verdad y patriotismo*, *El Enemigo de la esclavitud*, *La Colmena*, *El Mensajero*, *La Cotorrita*, *El Sol*, etc. Si *La Periódico-manía* reseña y analiza todo el espectro periodístico de la época mordaz y concisamente, algunos periódicos merecen la especial atención del nuestro. La redacción de *La Periódico-manía* suele recoger el nacimiento y muerte del periódico, intercalando entre sus números algún comentario relativo a la ideología y propósito de la publicación; sin embargo, cuando la publicación adquiere importancia, tanto por su financiación como por el alcance editorial, *La Periódico-manía* suele analizarla en casi todos sus números. Esto, precisamente, ocurre con *El Conservador* o *El Universal*, periódicos que a tenor de lo analizado en *La Periódico-manía* son los más citados.

*La Periódico-manía* dedica el primer epitafio al periódico *El Despertador*, publicación que tuvo una breve existencia. El estilo festivo y zumbón de *La Periódico-manía* se deja sentir en los siguientes versos:

<sup>43</sup> *Ibid.*, n.º 1, pp. 3-4.

<sup>44</sup> *Ibid.*, n.º 1, p. 4.

Ya podéis dormilones  
Dar tremendos ronquidos,  
Que los despertadores  
Se han quedado dormidos.

Si del profundo sueño  
En que están sumergidos  
No vuelven, si no cobran  
Otra vez sus sentidos,  
Enterradlos entonces,  
Y en su sepulcro frío  
Poned este epitafio  
De su memoria digno

*Epitafio*

Aquí yace sepultado  
(¡Oh qué terrible dolor!)  
Quien siendo despertador  
A ninguno ha despertado.  
Muy breve fue su reinado,  
Murió porque era mortal.  
No hay que buscar a su mal  
Achaques de indigestión  
Si ya la anti-repleción  
No le dio el golpe fatal.<sup>45</sup>

*El Espejo de las Españas* es otra rara curiosidad bibliográfica. Periódico del que sólo tenemos noticias gracias a *La Periódico-manía*, de ahí que sepamos que se vendía los domingos en la librería de Paz. En los cinco números ya publicados, incluso el del prospecto, que fue el primero, explica a los lectores que parte de las ganancias de la venta de la publicación van destinadas a socorrer a las víctimas de Cádiz. *La Periódico-manía* vaticina su muerte en muy corto plazo, a tenor de lo publicado en estos cinco números. *El Espejo de las Españas* tan sólo publicó un número más, circunstancia que provoca el regocijo entre los redactores de *La Periódico-manía*. El epitafio dice así:

Aquí yace el *Espejo*, asesinado  
por la feroz *Periódico-manía*,  
que siendo de su misma cofradía  
sus azarosos días ha abreviado.

<sup>45</sup> *Ibid.*, n.º 1, pp. 15-16.

¡Bárbara hermana!, sanguinaria, ingrata,  
ominosa, bastarda, fraticida [sic],  
tenga el mismo fin trágico tu vida,  
y a hierro muera quien a hierro mata. <sup>46</sup>

La escasa acogida de *El Espejo de las Españas* se debió, a juzgar por las páginas de *La Periódico-manía*, a la dudosa erudición y filantropía de sus promotores, así como a sus ideas barnizadas con el espíritu de la ilustración que lo hacían prácticamente inaccesible al lector de la época. Según *La Periódico-manía* llegó a provocar indigestiones y náuseas.

Otra publicación de suma rareza bibliográfica reseñada en *La Periódico-manía* es *El Indio liberal*, no citado por ningún catálogo sobre prensa, ni siquiera en el conocido *Apuntes de un catálogo...* de Hartzenbusch. Por nuestro periódico sabemos que empezó a editarse el 27 de abril de 1820. Cesa el 4 de mayo del mismo año, publicándose tan sólo cuatro números. Los temas políticos e históricos eran lo más acertado de la publicación. *La Periódico-manía* lo describe como periódico profundo, correcto en la sintaxis y de ideas nada vulgares, no explicándose su prematura muerte. El epitafio dedicado al *Indio Liberal* es de los más concisos que aparecen en *La Periódico-manía*:

Murió el *Indio liberal*,  
requiescat in pace, amén.  
A nadie supo hacer mal;  
pero tampoco hizo un bien. <sup>47</sup>

*La Ley* es otra de las publicaciones del *Trienio Liberal* de la que no se tienen noticias. *La Periódico-manía* le presta gran aten-

<sup>46</sup> *Ibid.*, n.º 2, p. 14.

<sup>47</sup> *Ibid.*, n.º 2, p. 13.

ción, pues son varios los números en que aparece *La Ley* detenidamente analizada. Sabemos por nuestro periódico que llegó a publicar veintinueve números, editándose en la imprenta de Sancha. *La Ley*, a tenor de lo escrito en *La Periódico-manía*, es un periódico insolente que llegó a insultar no sólo a las más altas jerarquías de la época, sino también a los lectores más humildes. Ataca a la Constitución y a sus representantes, a la par que ofrece un panorama sombrío y desolador:

No es posible analizar las expresiones que vierte en descrédito de los mismos diputados; presenta la tranquila situación que disfrutamos bajo los más sombríos colores; insulta a los beneméritos hijos de la patria que han padecido por ella en los últimos seis años toda clase de males y calamidades; los pinta toscamente como ineptos y cuando hasta las demás naciones han reconocido sus virtudes y sus talentos.<sup>48</sup>

De igual forma *La Ley* vitupera al monarca —por aquel entonces— constitucional, circunstancia que provoca las iras de los redactores de *La Periódico-manía*. A tenor de lo escrito en este periódico creemos que *La Ley* fue una publicación antimonárquica y no anticonstitucional, que supo ver el turbio rumbo político de Fernando VII. Lo cierto es que los ataques al monarca provocaron su cese de inmediato, requisándose el último ejemplar —N.º 29— que censuraba, precisamente, la figura del rey y a los representantes parlamentarios. *La Periódico-manía* lo describe con duras y sarcásticas palabras. Cuando *La Ley* desaparece se pregunta lo siguiente:

¿Y dónde la colocaremos? En un muladar sería lo mejor, para que se la comieran los lobos; pero valga la caridad... Echémosla provisionalmente en un hoyo, que después no faltará quien saque sus huesos, los queme y esparza por el aire las cenizas. Entretanto recuerde su paradero el siguiente

<sup>48</sup> *Ibid.*, n.º 10, pp. 21-22.

## EPITAFIO

Periódico fue nefando,  
chabacano, escandaloso,  
la *Ley* que hoy estás mirando  
arrojada en este foso.

Ha sido muy celebrada  
su muerte (¡cruel destino!),  
aplaudida y festejada  
como muerte de cochino.<sup>49</sup>

El periódico *La verdad y Patriotismo constitucional*, analizado también por *La Periódico-manía*, es un curioso ejemplar no citado en los catálogos sobre publicaciones periódicas madrileñas. A juzgar por lo recogido en nuestro periódico llegó a publicar un total de veinte números —el último el 16 de mayo de 1820—. La impresión corrió a cargo del editor Cano y la venta del mismo se llevaba a cabo en el establecimiento del librero Maturte. Grandes debieron de ser las deudas contraídas por los redactores del periódico a juzgar por el tono irónico de *La Periódico-manía*, pues por lo visto tan sólo «la pluma y el tintero, únicos bienes que le restan, no pueden ser embargados con arreglo a la ley».<sup>50</sup>

En el último número de la publicación arremete contra los impresores, prensistas, cajistas y libreros por las deudas contraídas. El mismo epitafio se referirá a la penuria económica del periódico:

*La Verdad* murió atrampada  
y el *Patriotismo* empeñado,  
ella yace aquí enterrada,  
y él yace aquí sepultado.

Aunque indignos pecadores  
nunca fueron petardistas,  
díganlo los impresores,  
los libreros y cajistas.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, n.º 11, pp. 9-10.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, n.º 4, p. 10.

Lo que es con trampas morir  
viene a ser moda en el día,  
y esta moda ha de seguir  
la *Periódico-manía*.<sup>51</sup>

Si hemos hecho alusión a la falta de medios económicos para la financiación del periódico en el *Trienio Constitucional*, es, sencillamente, porque toda la prensa de esta época vive agobiada por la falta de medios. Cabe pensar que la empresa más ruinosa era el periódico, por supuesto hacemos alusión directa a los redactores del mismo, más que a los editores o librereros. Un ejemplo más sería el periódico titulado *El Enemigo de la esclavitud*. Gracias a *La Periódico-manía* sabemos que empezó su carrera periodística con el título de *Reforma que debe adoptar la Junta Provisional de Madrid para asegurar la libertad del ciudadano*. Se vendía, al igual que el anterior periódico, en el establecimiento del librero Matute, publicándose tan sólo ocho números. Murió, según *La Periódico-manía*, «de magro, por ser afecto a los viernes» y endeudado hasta límites insospechados. El estilo grandilocuente de *El Enemigo de la esclavitud* aparece destacado por *La Periódico-manía*, ya que no sólo se complace en afirmarlo, sino que transcribe un párrafo del periódico como si de un acta notarial se tratara para demostrarlo así a sus lectores. Las «expresiones felices» que transcribe *La Periódico-manía* del periódico *El Enemigo de la esclavitud* nos recuerdan aquellos textos sacros tan sutilmente censurados por Isla en su *Fray Gerundio Campezas*:

Ominosos siglos; ominosa contemporización; ominoso letargo; el bramido de las preocupaciones; la libertad del pensamiento perdida y recobrada; el plantío del honor; la miserable tranquila de circunstancias actuales; la fuerza majestuosa de los rayos; las hachas benéficas; la discreción de los hados; la sombra de la nulidad.<sup>52</sup>

El periódico *La Colmena* no se escapa tampoco de los ataques de *La Periódico-manía*. Esta publicación se imprimió pri-

<sup>51</sup> *Ibid.*, n.º 4, p. 12.

<sup>52</sup> *Ibid.*, n.º 4, p. 16.

mero en la imprenta de Repullés y después en la de la Viuda de Aznar. *La Colmena* constaba de ocho páginas de 0<sup>m</sup>,157 x 0<sup>m</sup>,094 «en papel de a folio y tiesecilla en forma de gaceta» según *La Periódico-manía*. Empezó a publicarse el 17 de marzo de 1820. El 8 de mayo se hizo diario, dejándose de publicar el 14 de junio de 1820. Esta publicación liberal fue redactada por don Félix Mejía, escritor que se uniría a don Benigno Morales para la redacción del conocido periódico *El Zurriago*, de insolente procacidad. El lema de esta publicación es bastante elocuente:

No entendemos de razones,  
moderación ni embelecós;  
a todo el que se deslice  
zurriagazo y tente tieso.

Don Félix Mejía, a tenor de lo descrito en *La Periódico-manía*, tuvo serias dificultades para publicar *La Colmena*. En especial, la económica fue la causa de su cese. Nació el periódico con escasez de medios y murió endeudado. Según *La Periódico-manía* «acabó de dar la causa del general Porlier en el día 14 del corriente, y sin decir *oste* ni *moste* se quedó muerto». <sup>53</sup> Esta publicación tuvo escasa acogida entre el público de la época, pues según nuestro periódico «los ejemplares de *La Colmena* no salen de la librería, donde pueden verse en paquetes de resma casi completa, en tanta copia, que si se colocasen perpendicularmente, sacarían la cresta por encima del pico de Tenerife» <sup>54</sup>. Más tarde *La Periódico-manía* en su número 8, en una sección titulada *Noticias*, nos dice que el ciudadano Antonio Baldaracete, «comisionado del confitero de Villatobas», escribe a los editores de *La Colmena* comunicándoles la compra de todos los ejemplares sobrantes a

<sup>53</sup> *Ibid.*, n.º 6, p. 12.

<sup>54</sup> *Ibid.*, n.º 6, pp. 12-13.

veinte reales resma. Una vez más *La Periódico-manía* dedicará su epitafio al periódico recién fallecido:

Murieron (porque todos son mortales),  
¡qué angustia! ¡qué dolor! ¡qué dura pena!,  
los zánganos, abejas y panales,  
los cerones, la miel y la *Colmena*.

Sus editores pelmazos  
se derritieron los sesos,  
ya lanzando picotazos,  
ya publicando procesos.

Todo esto vino a parar  
en humo, polvo y gusanos,  
y así tienen que finar  
los periódicos hermanos. <sup>55</sup>

*El Mensajero* es la siguiente publicación analizada por *La Periódico-manía*. Este periódico llevaba el ambicioso subtítulo de *Diario universal de política, literatura y artes*, empezó a publicarse el 15 de mayo de 1820 y cesó el 30 de junio del mismo año. Creemos que el director de la misma sería don Pedro M.<sup>a</sup> de Olive. *La Periódico-manía* no cita a ningún autor por su nombre y apellidos, sin embargo, sí nos dice que «este caro hermano por el año de 1805 ya redactaba la *Minerva Española* y lo lucía. Son infinitas las novelas que ha traducido, regularmente saldrán a la luz muy en breve, porque ahora le sobra tiempo para corregirlas»<sup>56</sup>. *La Minerva Española* empezó a publicarse el primero de octubre de 1805 en la imprenta de Vega; más tarde en la de Núñez y, por último, en la de Ibarra. Constaba de ocho páginas de 0<sup>m</sup>,140 x 0<sup>m</sup>,080. En un principio salía dos veces por semana, más tarde se convirtió en semanario y, finalmente, se publicó una vez al mes. El último número corresponde al mes de octubre de 1818. Tanto en los medios periodísticos como editoriales de la época sabían que tras esta publicación se encontraba el escritor don Pedro M.<sup>a</sup> de Olive.

*El Mensajero*, que se vendía a ocho cuartos, según *La Periódico-*

<sup>55</sup> *Ibid.*, n.º 6, p. 14.

<sup>56</sup> *Ibid.*, n.º 8, p. 14.



*dico-manía*, está herido de muerte y por mucho que intente sobrevivir y convocar a sus suscriptores para remediar el fatal desenlace, su muerte está próxima. La sátira zumbona, sarcástica e hiriente surge de nuevo en las páginas de *La Periódico-manía*, al afirmar que *El Mensajero* «come de toda clase de viandas literarias, pero la flaqueza de su estómago no le permite digerirlas, y antes de hacer cocción, las vomita avinagradas»<sup>57</sup>.

A tenor de lo leído en *La Periódico-manía*, *El Mensajero* se endeudó de tal manera que la dueña de la imprenta, Viuda de López, «ha tenido que tomar el partido de dedicarse a imprimir los romances de Pedro Cadenas y algunas cancioncillas de ciegos».<sup>58</sup> La implacable mordacidad de *La Periódico-manía* se dejará sentir una vez más en sus conocidos epitafios. El dedicado a *El Mensajero* pondrá de manifiesto la precariedad económica de la prensa del *Trienio Liberal*:

Desde el número primero  
se dejaba discurrir  
que iba bien pronto a morir  
el infeliz *Mensajero*.

Que la falta de dinero  
le mató, es muy evidente:  
¡Válgame Dios, cuánta gente  
del gremio periodical  
va a sucumbir a este mal...!  
No queda ningún viviente.<sup>59</sup>

Juzgar el *Trienio Liberal* sin el testimonio de *La Periódico-manía* sería empresa hartamente difícil, aun siendo conscientes del peculiar subjetivismo de que hacen gala sus redactores. Una vez desbrozada su insidia y también su procacidad obtendremos datos de gran importancia para el análisis de la prensa madrileña en este conocido período constitucional.

<sup>57</sup> *Ibid.*, n.º 8, p. 12.

<sup>58</sup> *Ibid.*, n.º 8, pp. 14 y 15.

<sup>59</sup> *Ibid.*, n.º 8, p. 15.

# Letteratura e filomitia: il *Jardín de flores curiosas* di Antonio de Torquemada

GIORGIO VOLPI  
*Universidad de Perugia*

## 1. I fiori, le aiole e le spine nascoste.

Riguardo al *Jardín de flores curiosas* di Antonio de Torquemada nella edizione curata e introdotta da Giovanni Allegra, è opportuno adottare un *modus legendi* consistente nel posticipare la lettura della prefazione a quella dell'opera<sup>1</sup>. Il giardino torquemadiano, in cui ci si è così speditamente introdotti, si presenta diviso in sei trattati che tentano di dare ordinata disposizione a una flora e a una fauna che —insofferenti quant'altre mai di schemi e classificazioni— riescono nell'insieme a straripare, nei loro colori e varietà di forme e tortuosità d'intrecci, oltre i margini delle aiole/trattati che l'autore/giardiniere s'ingegna a delimitare.

Da principio s'incontra una rassegna teratologica con aspetti spesso baracconeschi, finché ci sfrecciano davanti, con i loro pie-

<sup>1</sup> Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, edición, introducción y notas de Giovanni Allegra, Madrid, Editorial Castalia, 1982, pp. 500. Leggere l'introduzione di Allegra dopo il testo torquemadiano facilita quell'abbandono al piacere della lettura che Allegra stesso consiglia riguardo al *Jardín*, e consente di riassumere verso il dialogo una disponibilità analoga a quella che i suoi tre partecipanti mostrano verso i casi e gli esseri meravigliosi.

di di otto dita rivolti all'indietro, gli uomini del monte Milo. Questi uomini —«de maravillosa velocidad en el correr»<sup>2</sup>— con la loro comicità rapidamente trascorrente nel tempo e nello spazio delle quattro righe in cui Torquemada costringe la loro apparizione ci rammentano che il meraviglioso non è sempre il mostruoso e il mostruoso non fu sempre l'orribile. Non molto dopo si trova la fonte di nome Eleusidis, il getto della cui acqua s'acresce quanto all'intorno si diffonde il suono di un flauto. Ma anche le pietre crescono o decrescono e dal marcire di certi legni e foglie nascono uccelli, mentre foglie di altro tipo —una volta cadute— «se mueven y andan sobre dos puntas que tienen de una parte que parecen pies»<sup>3</sup>. Più oltre, nel variopinto giardino passa il fiume Alfeo, che nasce in Grecia e s'incaverna per riaffiorare in Sicilia insieme con le cose che gli sono state gettate dentro nella terra d'origine, mentre su variamente remoti orizzonti si dispongono le molteplici localizzazioni del paradiso terrestre, le montagne sveltanti al di sopra delle nubi dove non c'è vento e l'aria è perfetta pura, le calde e fiorite vallate difese dall'incastonatura di innestate catene montuose nel Settentrione d'Europa. Tra tanti sichiami delle terre felici in cui s'è proiettata senza alienazione la nostalgia di perfezione che l'uomo ha in sé, vien quasi da invidiare il gruppetto di viaggiatori del giardino cui il demonio mise a disposizione il suo velocissimo cavallo o mantello, perchè «como el ángel llevó por un cabello el profeta Abacuc [...] y lo puso en Babilonia [...], pudo también el demonio llevar esos hombres en una hora tan largo camino como hay de Olmedo a Granada»<sup>4</sup>.

Ci siamo così portati su alcuni di questi incoglibili fiori curiosi, senza riguardo per i limiti contenutistici e strutturali dei vari trattati, a prova dell'omogeneità di questo «materiale» così policromo e multanime, spirituale e spiritato. Del resto, discutendo sul luogo del paradiso terrestre, non dice forse uno dei tre interlocutori che «no faltó también quien dijese que el Paraíso terrenal era todo el mundo que habitamos»?<sup>5</sup>. La «sistemazione»

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 218.

operata da Torquemada non è classificazione razionalizzante, ma compendio in un libro, in un giardino appunto, della mirabilità del mondo. Il *Jardín* è cifra, come non casualmente vien detto proprio nella sua ultima pagina, e le demarcazioni fra i trattati sono solo bordi di sentieri, di quelle redole che Torquemada sembra aver tracciato —come scrive Allegra— affinché il lettore non s'abbandoni a un inconcludente vagare. Ma se le cose del mondo dove tutto è possibile si somigliano tutte in qualcosa, la loro sostanziale omogeneità d'essenza non deve celare i sottili legami secondo cui nel giardino si collegano certi elementi mirabolanti o magici, dando luogo a corrispondenze e fili in cui dovette passare non poca tensione con la mentalità ortodossa e costituita del secolo di Torquemada. Forniremo tre esempi.

Trattando di caso e fortuna, i due interlocutori di Antonio (il personaggio in cui più che nascondersi si espone Torquemada) sollevano varie volte il dubbio che certi comportamenti di animali possano attestare la presenza nei secondi di «alguna centella de razón o de entendimiento»<sup>6</sup>. La risposta di Antonio si articola in due represe che sembrerebbero avere la sonorità e il potere recidente di due colpi di mannaia che, in sintesi, ammoniscono a lasciare all'uomo quel che è dell'uomo: la ragione e l'intelletto. Ad ogni modo il sospetto di una probabile o presunta non totale irrazionalità degli animali è stato inoculato e acquisisce una forza maggiore solo che si pervenga, seguendo uno dei fili di cui sopra, ai passi relativi al grosso pesce domestico che portava sul dorso i bambini per il lago di Santo Domingo, ai tritoni che spinti dalla curiosità salgono sulle navi degli uomini, cosicché alcuni sono stati trovati «tan embebecidos y descuidados mirando» che li si è potuti catturare, alla tristezza infinita che traspariva dal volto della sirena catturata. Le differenze tra natura umana e animale sfumano così nel riavvicinamento non solo in ciò che —lo si chiami ragione o intelletto, come fa Torquemada, o in qualunque altro modo— si traduce in azioni finalizzate, ma anche in ciò che l'uomo —quando lo prova in sé— chiama dolore, curiosità, pau-

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 346. Per tutta questa discussione si vedano le pp. 342-348, e che la «determinación» esposta a p. 348 sia solo apparentemente definitiva lo si ricava anche dal fatto che il problema della non totale irrazionalità animale riemerge alle pp. 435-436 e a p. 478

ra. Riapprossimazione che si attua anche nei numerosi casi riportati nel *Jardín* di accoppiamenti tra donne e animali: rapporti nei cui protagonisti animali il narratore di turno rileva spesso la presenza di quel che, quando lo riguarda l'uomo chiama affetto o amore. Lungo questo filo, che va dall'«umanità» dell'animale all'«animalità» dell'uomo attraverso la mediazione mitica di creature intermedie quali sirene e tritoni, si riducono di molto l'aseità e il primato ontologici usualmente attribuiti alla natura umana rispetto alla natura animale e alla natura in generale. E della delicatezza della questione dovette essere consapevole Torquemada che, nelle vesti di Antonio, si assume onere e merito della confutazione di quel che tuttavia fa esprimere ai suoi due amici: ambiguità caratteristica che diventa ancor più evidente nella chiusa della discussione sul punto considerato. Antonio, infatti, asserisce che la «determinación» è che gli animali non posseggono la ragione, «aunque cerca de lo que habemos tratado» —quindi relativamente alla questione nel suo complesso— si sarebbero potuti addurre molti altri argomenti che, però, vengono demandati a non meglio precisati filosofi, adducendo che scopo proprio della discussione era stabilire cosa siano caso e fortuna. E' questa una delle innumerevoli manifestazioni di un anguillesco procedere tipico di Torquemada, il quale suol sempre lasciare la presa quando l'oggetto di cui si sta occupando è in procinto di farsi scottante. Questo in via di una prima approssimazione: si vedrà nella terza parte come siffatto «irse por la tangente», al di là di comprensibili esigenze cautelative, risponda a particolari aspetti che —appartenendo all'ambito del pensiero mitico-magico— solo analogicamente si possono qualificare come «teorici» e «metodologici».

Quello appena finito di considerare non è che uno dei legami e filamenti spinosi che attraversano il giardino. In che misura l'autore li pose intenzionalmente o quanto meno s'accorse di essi? E in quale, invece, essi si tendono per impulso e forza propri, per un richiamarsi a distanza di elementi da un capo all'altro del libro? Impossibile dire. Resta il fatto che nel *Jardín* dati, che presi isolatamente appaiono «solo» magici o meravigliosi o mitici o mostruosi, si rivelano, se collegati fra loro secondo caratteristi-

che comuni anche pericolosi: pericolosi per coloro che vigilavano sull'ortodossia delle opinioni e dei libri, pericolosi —per ovvio rovesciamento— per lo stesso Torquemada, e singolarmente attuali dato il presente gran parlare e trattare di dei e dee, mito e magia, religiosità e superstizione popolari. E' questo perciò il luogo più opportuno per introdurre un secondo esempio di filo spinoso del giardino torquemadiano.

Sempre nel quarto trattato Antonio —che dirige la discussione e fornisce la maggior parte delle notizie— irride la concezione classica della fortuna e riporta l'uso pagano di dedicare templi e preghiere sia alla fortuna prospera che all'avversa. Interviene poi Luis con un argomentare sillogistico che difficilmente potrebbe venir impiegato più inopportunamente che per questo genere di problemi: i pagani —così deduce dalle parole di Antonio— o sdoppiavano in due la dea Fortuna, nella buona e nella cattiva, oppure avevano una divinità che aveva in sé una parte malvagia «lo cual era contra la opinión común de todos; pues que los dioses, por sus bondades y virtudes, eran dioses, como lo siente Tullio en el *De natura deorum*»<sup>7</sup>. Si ha così l'affermazione dell'intellettualistico oggettivismo teologico-morale per cui Dio non può volere che quel che di per sé è giusto e buono. Subito dopo Bernardo constata che gli antichi pagani facevano «lo que al presente hacen muchos gentiles en muchas partes y provincias de la India mayor, como tres días ha que lo tratábamos, y el señor Antonio nos lo dijo»<sup>8</sup>: il richiamo è al momento della seconda giornata di discussione nel quale Antonio aveva riferito che nell'«India Mayor» e ancor più nelle Indie Occidentali si adorava il demonio affinché non facesse tutto il male che avrebbe potuto e non si adorava Dio perché non ce n'era bisogno essendo egli sommamente buono<sup>9</sup>. Di rimando, Luis paragona esplicitamente l'uso dei gentili de Grecia, Roma ed entrambe le Indie a quel che aveva fatto una volta una vecchia «que poniendo candelas encendidas a todos los santos que estaban pintados en una iglesia, las

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 337-338.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 234.

puso también a un diablo que tenía atado San Bartolomé»<sup>10</sup>. Se la storiella avesse qui termine, con la vecchia ingenua o distratta che nello slancio devozionale mette una candela anche all'immagine del diavolo, l'opera torquemadiana quanto a vis comica ne guadagnerebbe. Ma col periodo che segue —«y preguntándole por qué lo hacía, dijo que a los santos, porque le ayudasen; y al diablo, porque no le hiciese mal»— la vecchia si rivela a suo modo teologa e «loica», e questa sua capacità di ragionamento e replica, se riduce il rilievo artistico e la simpatia umana della sua figura, incrementa per contro la significatività del suo caso e dell'inserimento di esso —e proprio in questo punto— nel *Jardín*.

Antonio assolve l'intenzione della vecchia, «pues era buena, mezclada con ignorancia», con atteggiamento di tollerante bonomia che mal si rapporta con la tesi di un Torquemada erasmista. Il riferimento a Erasmo, alla polemica contro certi aspetti del culto e della devozione popolari dal rotterdamense fatti direttamente discendere dal paganesimo, aiuta però a meglio avvertire che tipo di tensione passasse sul filo appena finito di evidenziare<sup>11</sup>. Esso è molto breve e diretto (una pagina e mezzo scarsa nell'edizione impiegata), mentre l'esplicito riallacciamento a un passo di un centinaio di pagine prima dimostra come la questione di cui è vettore fosse presente in tutta la sua pienezza a Torquemada: venivano strettamente accostate tre realtà che la chiesa considerava egualmente nemiche: l'antico politeismo, il paganesimo delle Indie orientali e occidentali, la superstizione popolare. A un lettore attento, ai minossi inquisitoriali non poteva sfuggire che quelle tre realtà invisibili alla chiesa ne costituivano in verità una sola centrata sull'essere e sull'azione del grande Avversario. E ci si poteva anche risovvenire che il demonio di tanta letteratura e iconografia, di tante credenze e leggende, somiglia-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>11</sup> Si consideri l'episodio simile riportato da Erasmo —quello dell'uomo di Lovanio che ripartiva scrupolosamente fra i vari santi i suoi padrenostri— e si raffronti l'ironica sufficienza con cui Erasmo presenta il caso con la sensibilità e capacità di comprensione di cui dà prova, trattando il fatto a sua volta, Martín de Azpilcueta: v. Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, tr. esp., México, Fondo de Cultura Económica, 1979, alle pagine 576 e 585.

va moltissimo a un antico dio silvestre dato per morto, dio lussuoso e d'aspetto caprigno, ma pur sempre un dio. Luis avrebbe potuto chiedersi se il divino si identifica e si esaurisce davvero con ciò che la morale legittima o raccomanda o prescrive in quanto intellettualisticamente buono e giusto.

Di questi fili pericolosi ne indicheremo un altro che non è certo l'ultimo, ma solo uno ulteriore in un posto di «cosas tan peregrinas y provechosas» qual'è il *Jardín*.

Nella quinta giornata Bernardo chiede se sia vero che i Neuri —abitanti di una provincia della Moscovia— si trasformino in certi mesi dell'anno in lupi, per poi riassumere le fattezze umane. Antonio risponde che i geografi antichi riportano quasi tutti questo fatto, che i moderni non ne dicono nulla e che esso può considerarsi una bugia «salvo si entre estas gentes había algunos hechiceros o encantadores en aquellos tiempos, que con su arte hiciesen entender que era propio de los que habitaban aquella provincia hacer cada año esa mudanza, contra toda razón de naturaleza. Y esto bien podrá ser así y dársele crédito»<sup>12</sup>. Questo accenno ai Neuri si connette con quello loro dedicato nel trattato sesto, ove Antonio dice che se l'antica credenza sui Neuri «algún fundamento de verdad pudo tener, es por lo que todos los autores modernos afirman: que, como en estas provincias hay tantos encantadores y hechiceros, tienen sus tiempos determinados en que se juntan y hacen sus congregaciones; y para esto, todos toman las figuras de lobos. Y, aunque no declaran la causa por que lo hacen, de creer es que tienen algún concierto o pacto con el demonio [...]; y como quiera que sea, no hay que dudar de que hagan esta transfiguración»<sup>13</sup>. Col secondo intervento sull'uomo-lupo, Antonio precisa in duplice senso quanto detto nel primo: da un punto di vista contenutistico riconduce, cogliendone le caratteristiche rituali esoteriche cicliche, a quella tematica dell'uomo-lupo che Allegra ricostruisce nel suo articolarsi in una variante magico-erotica e in una totemica, mentre sotto un profi-

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 430 (trattato V).

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 463-464.



lo formale completa un importante passaggio logico, della logica propria del pensiero mitico-magico.

Il silenzio dei moderni sull'uomo-lupo doveva per Torquemada esser pesante: si tenga, fra l'altro, conto che il primo passo sui Neuri si inserisce nell'esame delle difficoltà di concordare i dati forniti dagli antichi con ciò che modernamente s'era andati scoprendo, specie in relazione al Settentrione d'Europa: il passo s'attacca, infatti, direttamente alla notizia che viaggiatori moderni hanno trovato nient'altro che vaste pianure nel luogo dove gli antichi avevano collocato i monti Rifei. Torquemada vede che il recarsi sul posto minaccia o dissolve antiche credenze, che il tacere dei moderni poteva da un giorno all'altro venir sostituito dal non trovare e questo a sua volta dal negare quel che un tempo era stato creduto. Però —e questo è un colpo da maestro di logica del meraviglioso— i moderni dicono che il Nord è pieno di stregoni e incantatori e sono questi che —brano del quinto trattato— fanno intendere che ci siano uomini-lupo o che —brano del sesto— si trasformano essi stessi in lupo: sia come sia, non si può dubitare di possibilità e realtà della trasformazione. Nel ragionamento di Antonio, il riferimento al demonio poteva giustificarsi teologicamente o per considerazioni di opportunità, ma riguardo alla logicità del processo di pensiero non era necessario.

E circa tale logicità, si osservi anche come questo punto del giardino torquemadiano ricordi certi, più celebri, punti della Mancia, come —fuor d'immagine— la soluzione trovata da Antonio per gli uomini-lupo formidabili campioni in Don Chisciotte. Si rammenti come l'esistenza e l'azione ostile del mago Frestón consentano all'eroe cervantino di ipostatizzare la trasformazione dei giganti nei mulini a vento che lo avevano sconfitto: una tal spiegazione si fonda su un processo logico che Don Chisciotte applica di continuo e assume le proporzioni di una vera e propria teorizzazione quando, tra le asperità della Sierra Morena, il cavaliere spiega allo scudiero il senso dell'episodio, verificatosi qualche giorno prima, dell'elmo di Mambrino/bacinella di barbiere: il mago favorevole a Don Chisciotte aveva fatto sì che l'elmo apparisse agli occhi bacinella, affinché non tentassero di imposses-

sarsene; e la spiegazione magica vien rafforzata con una prova empirica: «como ven que no es más que un bacín de barbero, no se curan de procuralle, como se mostró bien en el que quiso rompelle, y le dejó en el suelo sin llevarlo, que a fe que si le conociera, que nunca él le dejara»<sup>14</sup>. L'intrinseca consequenzialità di tal modo di pensare e argomentare è stata penetrantemente analizzata da un allievo —e poi collaboratore significativamente mancato— di Husserl: Alfred Schütz<sup>15</sup>. Questi non si limita a stabilire che i maghi svolgono, nel particolare mondo (sub-universe) di Don Chisciotte, la funzione causale e motivazionale, e che «their activity is the basic category of Don Quixote's interpretation of the world», ma giunge a qualificare del tutto logica la conclusione che il Cavaliere dalla Triste Figura trae al termine dell'avventura di Clavileño, e come perfettamente corretto in termini di logica formale il ragionamento con cui il barbiere già proprietario dell'elmo/bacinella mostra di cedere alla logica magica che la composita compagnia sua interlocutrice aveva adottato per celia mutuandola da Don Chisciotte<sup>16</sup>. L'approfondimento schütziano si spinge fino al riconoscimento dell'insufficienza dei criteri logico-formali riguardo al problema della possibilità di comunicazione e passaggio fra il mondo del meraviglioso e quello della realtà del senso comune. Insufficienza che —si può aggiungere— va imputata anche alla logica mitico-formale esposta da Cassirer<sup>17</sup>.

Oltre questo punto, sulle tracce di Schütz, non ci possiamo inoltrare: quel che qui interessava era mettere in luce l'ambito tematico che si quando Torquemada, in modo così spontaneo e «naturale», postula l'esistenza di stregoni e incantatori per poter attestare quella degli uomini-lupo. Con ciò si compie nello stesso tempo un passo ulteriore nella riduzione di distanze tra Torquemada e Cervantes che Allegra avvia notando che, malgrado il

<sup>14</sup> Per questi luoghi del *Don Quijote* v.: parte I, cap. VIII e cap. XXV.

<sup>15</sup> Alfred Schütz, «Don Quixote and the problem of reality», in *Collected Papers*, vol. II, *Studies in Social Theory*, Netherlands, The Hague, Martinus Nijhof, 1964, pp. 135-158.

<sup>16</sup> *Don Quijote*, parte I, cap. XXXV.

<sup>17</sup> Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, *Il pensiero mitico*, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1964, pp. XX-368.

giudizio sull'opera di Torquemada espresso nel vaglio che prete e barbieri fanno della biblioteca di Don Chisciotte, Cervantes stesso «no faltó, en ocasión tan sonada como la del *Persiles*, de utilizar ad abundantiam paisajes, mitos y fantasías septentrionales que el *Jardín* ofrecía»<sup>18</sup>. Forse, la liberazione unamuniana di Don Chisciotte da critici, eruditi, storici e da Cervantes stesso va estesa anche ad altre figure del *Chisciotte*, in questo caso a quel prete —così ostile a Torquemada— che va dotato, come personaggio e come simbolo di un ceto e di una cultura, di una sua propria identità e di una autonomia di giudizio fondata sulle categorie di una logica che non era certamente quella di Don Chisciotte e che non corrispondeva d'altronde nemmeno a quella del Cervantes che concepì il suo massimo eroe.

## 2. L'ambivalenza del viaggio

Il giardino dei fiori curiosi è quasi completamente chiuso a Occidente: poche le notizie che vi giungono dall'America a incremento della fenomenologia del meraviglioso; qualche volta ne vengono a detrimento: che nelle Indie occidentali si siano presi gli Spagnoli in groppa ai cavalli per un essere unico indicherebbe quale sia stata la genesi della figura del centauro della mitologia classica<sup>19</sup>. Allegra scrive che il *Jardín* esce quando l'impresa americana è ormai esaurita. Del resto, missione legislazione amministrazione ripartizione terriera e sfruttamento economico s'erano attivati fin dall'inizio<sup>20</sup>. A compenso dello sbarramento sul lato di ponente, il giardino si spalanca a Nord, sulle distese nevose, sulle catene di monti mai valicate, sui boschi di betulle: l'albero dalla scorza di seta la cui sacralità Torquemada registra,

<sup>18</sup> *Jardín*, p. 19: lo studio introduttivo di Giovanni Allegra al testo torquemadiano consta di un'introduzione vera e propria, di due note bibliografiche (opere di e su Torquemada) e di una nota preliminare di carattere metodologico. Il tutto occupa le pagine 9-88 dell'edizione citata del *Jardín*.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 171-173.

<sup>20</sup> Fu davvero il mito, quindi, la causa ultima della distruttività dell'approccio alle civiltà del Nuovo Mondo, casi come sostiene Garin? V.: Eugenio Garin, «Alla scoperta del «diverso»: i selvaggi americani e i saggi cinesi», in *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1975, pp. 380. La questione meriterà d'esser ripresa.

spiegandola però in modo invero superficiale. Il Nord, a essere —si fa per dire— precisi, il Nord-Est di Torquemada non è paese di tenebra cimberia: la sua gelidità è anche chiarore e incontaminatazza. E fra quelle terre di nevi e foreste, certe catene di monti racchiudono e proteggono in sé valli temperate e rigogliose: frammenti mediterranei incastonati nei ghiacci, enclavi solatii che per Torquemada sicuramente si trovano —per la corrispondenza di caratteristiche fra polo artico e antartico— anche sotto il polo Sud<sup>21</sup>. Biarmia superiore e Botnia aquilonare sono le due principali contrade beate, «bienaventuradas», del Nord di Torquemada, anticipazioni e avamposti del fasto felice paese degli Iperborei, di quei più che uomini che vivono al di là del punto in cui nasce il vento Borea, oltre la terra delle tenebre perpetue che si espande al di là dei Monti Rifei: il più possente dei baluardi si frappone in tal modo a difesa del più grande e prezioso tesoro geografico torquemadiano<sup>22</sup>. E Torquemada si prefigura sovente la dovizia di strane notizie e casi mirabolanti che potranno elergire le zone settentrionali e le altre parti del mondo ancora da scoprire o da conoscere meglio<sup>23</sup>. Eppure, in quest'attesa non c'è trepidazione, ma piuttosto un rimettersi alla volontà divina, al momento «cuando Dios fuere servido», con l'aggiunta di una finissima venatura di rassegnazione, un fondo d'ansietà che si struttura anche in un curioso (potrebbe essere altrimenti?) altalenarsi di motivi: gli antichi non conobbero né scoprirono tante parti della terra quanto i moderni «que han visto, andado y caminado y navegado tanto», eppure Antonio proclama la sua sottomissione al principio d'autorità rispetto ad autori e moderni e cita, facendolo proprio, il passo in cui Solino retoricamente si chiede che cosa ci sia rimasto di non toccato dalla solerte ricerca degli antichi; anche per le regioni polari, quantunque ancora poco esplorate, «se cumplió —sostiene Antonio— lo que dijo Cristo que ninguna cosa hay encubierta que no venga a ser revelada», eppure il mondo è stanco come una terra troppo lavorata, e quanto più va più s'invecchia e tutte le cose si vanno facendo più

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 433-434.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 392-399; 417-420.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 141; 149.

piccole: infatti, malgrado i moderni casi di gigantismo —che Antonio significativamente tende a confinare nelle sue predilette zone polari del globo— e malgrado i pochi sorprendenti casi di vecchi che tornarono a ringiovanire, la statura e la durata della vita degli uomini si sono sempre più ridotte con l'andare dei tempi<sup>24</sup>. Questa comparsa nel giardino dei temi del «saenescens saeculum» e del «Nil dictum quod non dictum prius» è come un protendersi di ombre rattristanti culminante nel passo che chiude il trattare del decrescere di età e statura umane in relazione al decorso del tempo<sup>25</sup>. Qui il rapporto dell'uomo col mondo viene mediato da una ragione che calcola e tien conto di beni e soprattutto mali ricevuti e che conclude esprimendosi a favore dell'uscita dal mondo: si sarebbe tentati di vedere in questo brano l'unica spina palesemente barocca del *Jardín*, se non vi fosse, più che l'orrore, il desiderio del trapasso; l'anelito del «cupio dissolvi» vien sì a fondarsi sulla miserabilità del mondo —detto per altro qui «miserable» per la prima e unica volta— ma in definitiva quel che viene espresso è il desiderio di affrettare la conclusione del viaggio che la vita di per sé rappresenta. Che la vita sia un viaggio è il senso del brano nel suo insieme: senso che traspare in maniera particolarmente chiara in quel «después vengamos a gozar» in cui si anticipa un esser giunti che presuppone il compimento dell'andare. Il trascorrere della vita e attraverso la vita è passaggio necessario per raggiungere la condizione perfetta ed è della desiderabilità dell'acceleramento che Antonio in quel passo parla. In ogni caso, per quanto l'atmosfera generalmente serena del giardino recuperi attenuandolo il tema del dissolvimento, facendone la fase finale dell'itinerario che può condurre alla beatitudine, rimane pur vero che le idee della morte, dell'invocchia-

<sup>24</sup> Per tutti questi motivi v.: *Jardín*, pp. 388-394; 380-382; 397; 153-170. Merita di richiamare il passo di Solino che Allegra ha cura di riportare in nota a p. 382: «Quid enim proprium nostrum esse possit, cum nihil omiserit antiquitatis diligentia, quod intactum ad hoc usque aevi permaneret?»: si veda C. Iulii Solini, *Collectanea rerum memorabilium*, recognovit Th. Mommsen, Berolini, in aedibus F. Nicolai, 1864, p. 4.

<sup>25</sup> *Jardín*, p. 170: «Verdaderamente, si, conformándonos con la razón, midiésemos los trabajos, los desasosiegos, los infortunios y desventuras que en este miserable mundo padecemos, por muy mejor habríamos de tener la vida corta que la larga, pues que cuanto más larga fuere, ha de ser más trabajosa y combatida de las calamidades y miserias y fatigas; y así, habríamos de tener por mejor vivir tan corta vida como vivimos, procurando en ella servir a Dios, de manera que después vengamos a poder gozar en la gloria de la otra, que ha de durar para siempre».

mento e miserabilità del mondo, degli antichi che han detto e fatto già tutto o quasi appaiono strane in quell'atmosfera, così come singolarmente ambigua è la presenza di una punta di rassegnazione di fronte al progresso di scoperte e conoscenze geografiche in chi da tale progresso pur s'attende meravigliose notizie. Tutto ciò è segno della consapevolezza o intuizione torquemadiana dell'equivocità del viaggio che, prendendo l'avvio dalla vista, dalla notizia, dal desiderio del meraviglioso, finisce, trovandolo, col dissiparlo divulgandolo e rendendolo accessibile a chi non lo comprende nè rispetta. Torquemada aveva aventi a sé il caso dell'America, la quale non per caso compare a malapena nel *Jardín*: in modo del tutto insignificante se si confronta la sua con la parte che vi ha il Settentrione d'Europa. Il caso dell'America testimoniava l'origine religioso-teologica dell'ambivalenza del viaggiare e dello scoprire dell'uomo occidentale per le sorti del meraviglioso. Antonio riferisce che gli abitanti delle Indie Occidentali — così come era accaduto nell'«India Mayor» — hanno compreso che da quando nella loro terra sono arrivati i cristiani il demonio non ha più su di loro il suo antico potere, né appare né parla loro con la facilità che prima gli era consueta; ma il Nord è rimasto terra magica e demonica, in cui «parece que el demonio está más suelto y tiene mayor libertad que en otras partes; y así, quieren decir algunos que es la principal habitación de los demonios, conforme a la autoridad de la Sagrada Escritura, que dice: *De la parte de Aquilón ha de salir y descubrirse todo el mal*<sup>26</sup>. Di seguito, Antonio ha cura di precisare che tale asserzione biblica, così come Zaccaria 2, 10, vien solitamente riferita all'Anticristo che avrà da venire da Nord. Quindi Bernardo, valendosi della plurisignificatività e conseguente pluriapplicabilità dei passi della Scrittura, riferisce al Nord le parole rivolte a Lucifero in Isaia 14, 13; a sostegno della plausibilità di questo riferimento s'adduce infine un elemento fattuale: il gran numero di negromanti e incantatori presenti nel Nord. In via di fatto e per citazione sacra la demonia del Nord risulta così dimostrata. Terra generalmente magica, il Settentrione presenta regioni ad alta concentrazione demonica, come la Vilapia e la Pilapia, il cui accesso è

<sup>26</sup> *Jardín*, p. 444-445.

precluso dalla malignità dei suoi abitanti e dei suoi spiriti. Il Nord è riserva magica, terra d'esilio e rifugio per dei, demoni e mostri, permanentemente minacciata di penetrazione e riduzione: chi in essa entra senza esservi costretto o relegato o, comunque, ne fa ritorno e ne racconta, è destinato a dissolverne almeno in parte l'incanto. Per questo il viaggio ha due facce. Anche il giardino torquemadiano ha specifici luoghi di confino per gli autori delle violazioni più gravi e vi compaiono anche le isole che, all'apparenza deserte, si erano poi rivelate ai naviganti infestate da frotte di satiri irsuti e lascivi: l'isola è luogo d'esilio per costituzione ed eccellenza e la figura del demonio corrisponde a quella del satiro e del più calunniato fra tutti gli dei<sup>27</sup>. Il *Jardín* è di per sé «isola» del favoloso e il Settentrione d'Europa, all'interno di questa zona franca del prodigioso in cui la sola legge è quella di violare qualche legge fisica, naturale, civile o canonica, il Settentrione si rovescia da luogo di confino in luogo privilegiato, da periferia d'emarginazione in terra d'elezione. Torquemada sa che per intrinseca tendenza espansiva di quella «policía» che egli nomina non per caso una sola volta in tutta l'opera le zone marginali sono destinate a una progressiva riduzione d'estensione: «y no vemos que ni en la India Mayor, que los de la nación portuguesa han conquistado, ni en lo de las Indias occidentales, se hayan hallado monstruos ningunos; pero en fin se entiende que es verdad lo que está escrito (che cioè esistono mostri); y así, dicen que se han recogido a las montañas y partes que no son habitadas de gentes»<sup>28</sup>. I mostri marini fuggono se dalle navi risuonano squilli di trombe e colpi di cannone e presso il Capo di Buona Speranza gli esorcismi di un chierico liberarono un galeone dalla minaccia di un «fisiter»<sup>29</sup>: esorcismo e artiglieria s'alleano nell'assicurare e nel simboleggiare la sempre maggiore egemonia di scienza costumi fede dell'Occidente. E nel corteo dei reietti che si dirigono verso il loro malsicuro esilio in ogni spazio che per un certo tempo si ponga come marginale rispetto agli ambiti civilizzati, Torquemada riconosce gli dei dell'antico politeismo: «en

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 183-184; 187-188; 130-131.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 125-126.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 472-473.

nuestros tiempos no se tiene noticia de ninguna provincia donde no esté desterrada esta ley de los dioses antiguos, a lo menos de la manera que la gentilidad antigua la guardaba»<sup>30</sup>. Quando il processo di «destierro» avesse fatto cadere anche l'ultimo rifugio, gli enti e le forze del mistero sarebbero stati del tutto dissolti e la terra sarebbe stata del tutto «descubierta y sabida»: è questo il meccanismo motorio interno alla visione torquemadiana del viaggio, la quale finisce col configurarsi come una visione —si potrebbe dire— «parateológica» del viaggio in sé e della storia del viaggiare. Se di ciò si cercasse, al di là di ogni induzione, una netta prova testuale, è sufficiente rivolgersi al passo del quinto trattato dove Bernardo pone il quesito dell'esistenza di terre abitate «debajo de las zonas de los polos». Antonio risponde: «Los modernos, muy diferentemente lo tratan, aunque son pocos; porque unas regiones tan ásperas y tan apartadas pocos las han visto ni podido pasar a ellas para descubrir sus particularidades; aunque podremos decir que en ello se cumplió lo que dijo Cristo que ninguna cosa hay encubierta que no venga a ser revelada. Y así, no han faltado gentes curiosas que vengan a procurar y a verificar este secreto»<sup>31</sup>. Il rimando è indubitabilmente alle parole che Gesù rivolge ai discepoli in Mt. 10, 26: «Ne ergo timueritis eos: Nihil enim est opertum, quod non revelabitur: et occultum, quod non scietur». Va ricordato che Mt. 10 è capitolo fondamentale per la dottrina missionaria e la missionologia cattoliche: i dodici seguaci di Gesù vi vengono per la prima volta denominati «apostoli» e —inviati in missione nella terra d'Israele— ricevono dal Maestro il potere di cacciare i demoni, guarire le infermità, predicare il Regno di Dio. E una sorta di escatologismo geografico pervade la citata risposta d'Antonio, mentre ai curiosi sembra venir affidato il compito di ulteriori scoperte in vista di un completo svelamento. La peculiarità dell'interpretazione d'Antonio di Mt. 10, 26 spicca in piena evidenza se solo le si dà come sfondo, dà un lato, il complesso delle posizioni esegetiche che, nei secoli, commentatori specializzati hanno assunto rispetto al verset-

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 397.



to, e dall'altro l'insieme sfumato di significati dato dal versetto in questione insieme con i corrispondenti passi sinottici<sup>32</sup>. In tale accostamento, l'applicazione antoniana della promessa di Cristo denuncia tutta la sua libertà e il suo fin troppo concreto riferirsi a eventi specifici. Ma, del resto, l'«escatologismo geografico» permea sotterraneamente tutto il *Jardín* fino a sboccare in un ipotetico irraggiamento su scala planetaria nel luogo in cui Antonio afferma che «la Cristiandad va ya rodeando casi todo el mundo [...] y tengo por cosa muy cierta, que en muy poco tiempo todo lo que está descubierta y lo que se descubriere ha de ser cristiano»<sup>33</sup>. A questo pensiero, però, Torquemada dovette trasalire riflettendo forse sul fatto che la potestas conferita in Mt. 10, 1 agli apostoli avrebbe cacciato gli spiriti immondi, ma anche i folletti e i «trasgos» mattachioni; che sanando infermità avrebbe raddrizzato i piedi degli uomini del monte Milo; che diffondendo la buona novella avrebbe impedito i racconti meravigliosi o fantastici o terrifici. Predicato dappertutto il Regno di Dio, tenebroso meraviglioso e magico non avrebbero avuto più un regno loro.

Il viaggio assolve, perciò, una funzione di scoperta di cose meravigliose e una di diffusione della verità cristiana: funzioni procedenti in parallelo solo nel momento logico e cronologico del loro svolgimento, mentre assolutezza e universalità del cristianesimo implicavano che la completa attuazione della seconda avrebbe portato con sé la rimozione della possibilità stessa della prima. Unico modo per evitare quest'esito era di rinviare all'infinito il sopraggiungere di questo momento finale, di procrastinare sine die il compimento del processo espansivo-illuminativo in senso escatologico-geografico. Ed è proprio quel che Torquemada fa, attraverso tre argomentazioni: tre colpi d'ala o —se si vuole— di puntuta diabolica coda.

Il primo argomento è esegetico-teologico: Antonio fa appena tempo a dire che tutto lo scoperto e lo scopribile della terra sareb-

<sup>32</sup> Per il primo aspetto si può vedere: Joseph Knabenbauer, *Commentarius in Evangelium secundum Matthaeum*, Parisiis, Lethielleux, 1922, vol. I, pp. 459-460; per il secondo: Thomas W. Manson, *I Detti di Gesù nei Vangeli di Matteo e Luca*, tr. it., Brescia, Paideia Editrice, 1980, pp. 166-167. I. passi paralleli di Mt. 10, 26 sono: Lc. 12, 2-3; Mc. 4, 22//Lc. 8, 17.

<sup>33</sup> *Jardín*, pp. 242-243.

bero stati cristiani, che i suoi amici prorompono in un'invettiva contro il luteranesimo che ha spezzato la cristianità e in un «plega a Dios que con todo esto veamos cumplida aquella profecía: *Et erit unum ovile, et unus pastor*. A ciò Antonio replica che quella profezia non si sarebbe realizzata «sin cumplirse primero lo que de la venida del Anticristo está profetizado, que no sabemos cuándo tendrá Dios por bien que sea»<sup>34</sup>. Ora, se proiettata dopo la venuta e la sconfitta dell'Anticristo, la realizzazione dell'«unum ovile et unus pastor» non può intendersi nel modo di Luis e Bernardo, come completa diffusione del vangelo nel mondo o come unificazione religiosa e politica di quest'ultimo. L'ora dell'unificazione non potrà essere quella che Acuña vede vicina o già arrivata nel sonetto cui deve quasi esclusivamente la sua fama, ma ricorda piuttosto la «novissima hora» di I Gv. 2,18; l'«unus pastor» non potrà essere un sovrano terreno, ma Cristo stesso e l'«unum ovile» non sarà stabilito «en el suelo», ma sarà dato dall'insieme degli iscritti nel libro della vita e l'unificazione degli uomini sarà rappresentata dal pellegrinaggio escatologico di re e nazioni verso quella Gerusalemme celeste da cui saranno tenuti fuori tanti abitanti e frequentatori del *Jardín*: «foris canes et venefici et impudici et homicidae et idolis servientes et omnis qui amat et facit mendacium»<sup>35</sup>. Con ciò un escatologismo più puro e corretto vien fatto prevalere su quello acufiescamente immanentizzato di Luis e Bernardo, ma anche su quello geografico precedentemente esposto da Antonio stesso, per cui quest'ultimo riesce ad assicurare —implicitamente ma necessariamente— ai suoi amici esseri mitici un indefinito periodo di sopravvivenza.

Il secondo argomento può definirsi esoterico-sapienziale. Spesse volte uno o l'altro dei tre dialoganti del giardino si augura che qualcuno si rechi in qualche regione e verifichi una notizia o ne porti di nuove, ma nessuno dei tre si propone mai di partire egli stesso, né mai lascia trasparire rassegnazione o stizza per il proprio dichiarato non poter andare per il mondo: anzi, lo star

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>35</sup> V.: Apoc. 20, 15; 21, 8; 21, 24-26; 22, 15.

fermi appare voluto<sup>36</sup>. Inoltre, in certe occasioni i tre si esortano a rispettare una sorta di esoterismo dei curiosi, per cui chi è a conoscenza di cose curiose non può riferirne se non ad altri curiosi, astenendosi dal farlo col volgo<sup>37</sup>. In un punto, infine, Antonio giunge ad adombrare il significato sapienziale della non necessità e della proibizione del viaggio: gli abitanti della Botnia e della Biarmia settentrionali e di regioni al di là dei monti Iperborei non escono mai dalle loro terre felici «porque las gentes que viven sin ninguna necesidad no tienen para qué ir a buscar otras provincias y tierras adonde se vean en ella», e per l'identica ragione «en el reino de la China a los que de él salían a otras partes, por leyes era prohibido volver a entrar en él, diciendo que no eran dignos de tornar a entrar en tan buena tierra los que por su voluntad la dejaban, yendo a buscar otra»<sup>38</sup>. La paura della nemesi del viaggiatore —per cui chi racconta di cose meravigliose ne compromette per ciò stesso l'incanto e perfino l'esistenza— spiega l'invito a mantenere per e fra pochi certe notizie. L'esoterismo dei curiosi, infine, si pone come implicito annullamento del ruolo attribuito ai curiosi nel processo di totale scoprimento ed evangelizzazione del mondo, e quindi come fattore raffrenante dell'attuarsi di tale processo. E da quell'idea di terre felici da cui non valeva la pena di andarsene, che si sarebbe dovuto dedurre riguardo all'Europa, terra di partenza di viaggiatori e missionari, centro di irradiazione della «policía» e della vera fede, se non che la necessità di viaggiare presuppone qualche scoppio e insufficienza cui si tenta di porre rimedio? E' vero che Antonio assicura che gli abitanti della Botnia settentrionale sono fedeli cristiani e stretti osservanti delle leggi morali: ma il periodare di Torquemada è qui non poco confuso e di chiaro c'è solo il tentativo di attutire in extremis le troppo rischiose conseguenze di quanto in precedenza esposto.

Il terzo argomento, dopo uno stacco ironico, si articola in

<sup>36</sup> Si vedano, ad esempio, le parole di Bernardo alle pagine 380-382.

<sup>37</sup> *Jardín*, pp. 103-104; 190.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp.481-482.

una componente storico-geografica e in una filosofica. Luis riferisce che stando ai geografi moderni «*toda la redondez de la Tierra y del agua*» non supera le 6000 leghe; che di queste ne sono state scoperte —da Oriente a Occidente— 4350, per cui ne rimarrebbero non scoperte solo 1650. A coloro che «*quieren medir el mundo de esa manera*» —replica Antonio— ci si può rivolgere con la stessa frase con cui un ragazzo apostrofò quelli che volevano dividere il mondo tra il re di Castiglia e il re di Portogallo: il ragazzo «*alzó las faldas, y mostrándoles el trasero, les dijo voces, diciendo: Si habéis de dividir el mundo por medio, echa por aquí la raya. L'aneddoto stabilisce un'irriverente equiparazione tra la «raya» di Tordesillas e, per estensione implicita, quella della bolla di Alessandro VI con la «raya» deretanesca e mette in luce la considerazione di Torquemada per tali atti di spartizione e razionalizzazione delle terre per ultime sottratte all'ignoto.*

Dopo questo inizio che, a dire il vero, è attenuativo definire ironico, Antonio prosegue dicendo che, anche se si potesse stabilire che la longitudine della terra —«*tomando el camino por medio de la Equinoccial*»— assommi alle 6000 leghe di Luis, «*mal se podría acabar de descubrir lo mucho que queda por unas partes y por otras, en una cosa tan grande como es el mundo, que en un rinconcillo pueden quedar encubiertos muchos millares de leguas y tierra, que, si las viésemos, nos parecería ser otro Nuevo Mundo*». E' che l'ipotesi prospettata da Luis è animata dalla stessa ottimistica erroneità che aveva indotto Martin Behaim, Paolo del Pozzo Toscanelli e Colombo a valutare riduttivamente la parte sconosciuta del globo compresa tra i punti estremi della parte nota. E' in forza di tale rimando che la replica di Antonio dimostra tutto il suo potere di smentita: in ogni angolo di mondo al di sopra e al di sotto della linea equinoziale si può all'improvviso incontrare un mondo fino a quel momento sconosciuto, che con diretto accenno al caso toccato a Colombo vien detto «*otro Nuevo mundo*»: ciò che può pensarsi come estremamente piccolo (rinconcillo) può in realtà contenere l'estremamente grande e la vicenda occorsa al navigatore genovese si trasforma in possibilità sempre ripetibile e, quindi, sempre minacciante la pretesa a una completa conoscenza della terra.

L'interloquire di Bernardo —che chiede da che parte la nave «Victoria» avesse potuto dare «una vuelta redonda a todo el mundo» in modo da totalizzare 14.000 leghe di navigazione— segna il passaggio alla seconda componente di questo terzo argomento. Antonio risponde: «Uno que hubiese andado todo el mundo por unas partes y por otras podría responder bien a esa pregunta, teniendo también noticia de los caminos y rodeos que esa nao hizo, hasta atinar a dar esa vuelta que decís; pero yo os diré lo que entiendo, y es que toméis un cuerpo redondo, y comenzad con una punta de una aguja a dar vueltas alrededor de él, y hallaréis tantas que os cansarán, y cuanto mayor fuere, mayores y más serán las vueltas por un cabo y por otro. Y así, las que se pueden dar en el mundo son tantas, que se pueden tener por infinitas o casi; y de esta manera, aunque la nao Victoria rodease el mundo por una parte, quedan tantas por donde podría rodearse, que pensar en ello confunde el entendimiento de los hombres»<sup>39</sup>.

L'importanza della citazione ne scusa la lunghezza. Il rimettere la possibilità di conoscere i «caminos y rodeos» della «Victoria» a chi avesse percorso «todo el mundo por unas partes y por otras» equivale a subordinarla a una condizione impossibile. Ma per quanto elusa nella sostanza, la domanda di Bernardo dà modo ad Antonio di introdurre una vera e propria aporia filosofica. Nell'esempio del corpo rotondo e dell'ago vengono combinati due processi entrambi tendenti all'infinito: da un lato, un'infinita divisibilità di grandezza, per cui divisibile all'infinito è la superficie del corpo rotondo secondo i giri descritti dall'ago; dall'altro, un'infinita addizionabilità di numero —ove il numero numera oggetti reali—, per cui addizionabili all'infinito sono i giri che l'ago può descrivere intorno al corpo rotondo. Il secondo processo non è che l'inverso del primo. Vengono poi stabilite due equivalenze che permettono di traslare il ragionamento del piano astratto a quello concreto: al corpo rotondo viene equiparata la terra e al giro dell'ago intorno a esso viene equiparata la rotta di circumnavigazione della «Victoria» considerata linearmente,

<sup>39</sup> Per tutto questo terzo argomento v.: *Jardin*, pp. 413-415.

prescindendo cioè dai vari «camino y rodeos». In tal modo, di fronte all'infinita divisibilità della curvatura terrestre secondo il tracciato di infinite linee circolari rappresentanti le possibili rotte o, più in generale, le possibili direttrici di movimento, la mente umana subisce —per Antonio— un trasecolamento, una sensazione di fulminante vertigine, nel rendersi all'improvviso conto che, in ogni progresso all'infinito, il limite cui il pensiero a un certo punto si è spinto ritenendolo estremo e comprensivo di tutti i precedenti va invece superato in quanto non definitivo, in quanto —portatosi su di esso— il pensiero può ancora concepire un «plus ultra». Non è certo la possibilità del movimento, del viaggio, che Antonio vuol negare: quel che intende escludere è la capacità del pensiero di concepire in modo attuale il numero sempre accrescibile di giri secondo cui dividere e coprire l'intera superficie del globo: si tratta di un processo di infinito potenziale che il pensiero non può afferrare e ciò che ne deriva è l'improporzionalità in ambito filosofico dell'idea del compimento di una completa esplorazione e scoperta del globo. Paradossalmente, il concetto d'infinito serve a Torquemada per trattenere lo slancio esplorativo, per giustificare il non muoversi, per affermare il senso del limite.

### **3. Letteratura e filomitia**

Il sentimento dell'ambivalenza del viaggio, il rinvio alla fine dei tempi del compimento di conoscenza e cristianizzazione della terra, il non desiderio di partire si rinsaldano e quasi indistinguibilmente si intrecciano con i limiti che per ogni parte racchiudono le direttrici metodologiche e —lato sensu— gnoseologiche del giardino. Continuo è nel dialogo il salto di argomento in argomento e di citazione in citazione, con la riserva di riprendere la questione appena abbandonata in un momento successivo che non viene mai o con il demandarla alla competenza di mai precisati teologi, filosofi, saggio o all'autorità suprema della natura o di Dio. Il limite è qui limite fisso e vien posto per rispettarlo. Il passaggio a un nuovo prodigioso caso scusa e copre l'astenersi

dall'indagine approfondita di quello immediatamente precedente, a se fra i due c'è una certa omogeneità il nuovo vien presentato come prova del caso precedente<sup>40</sup>. L'incessante saltellio tra notizie e richiami disegna una fittissima rete cui corrisponde un articolarsi delle fonti di provenienza delle informazioni che si modella su quella dei sensi, per cui in ordine di importanza e certezza viene prima il «visto» e quindi il «leído» e l'«oído»: «y si es verdad lo que se halla escrito» —assicura Bernardo a Luis a proposito delle donne trasformatesi in uomini— «también será lo mismo en lo que decís que os dijeron»<sup>41</sup>. Ma il «venir prima» dell'aver visto rispetto all'aver letto e all'aver ascoltato non si irrigidisce in una disposizione gerarchica, nemmeno nella prospettiva del rapporto privilegiato che tra il senso visivo e la conoscenza e, quindi, la meraviglia è stato fin da Aristotele teorizzato. In Torquemada c'è piuttosto la ricomprensione dei tramiti indiretti d'informazione (lo scritto, il racconto) nell'ambito d'immediata certezza proprio del vedere; il tramandamento orale o scritto «fa vedere» direttamente il fatto che è suo oggetto in un processo in cui s'annulla la soggettività della mediazione di chi ha scritto o raccontato. Tornano in mente le parole di Louis Lambert riprese da Todorov: «i cinque sensi che poi sono un solo senso: la facoltà di vedere»<sup>42</sup>.

L'anelito conoscitivo che spira nel *Jardín* è un desiderio di sapere senza volontà di spiegare il saputo, per cui si rinuncia in ogni istante a esami e dimostrazioni ulteriori, all'«oír» al «leer» e persino al «ver» ulteriormente se questi minacciano di trasformarsi da canali di adduzione di sempre nuovi casi prodigiosi in principio di trattazione esaustiva di un caso determinato<sup>43</sup>. Tutto è possibile al mondo, che è così grande che quel che non c'è da

<sup>40</sup> Per alcuni esempi soltanto dei cambi di argomento attraverso cui permanentemente procede l'argomentare di Torquemada, v.: *Jardín*, pp. 153; 160; 168; 177-179; 186. Alle pagine 167-168 e 188-189 si possono, invece, trovare due esempi di corroborazione di testimonianze e notizie attraverso la semplice adduzione di altre testimonianze e notizie di contenuto uguale o simile a quello delle prime.

<sup>41</sup> *Jardín*, pp. 189-190; v. anche 475-476.

<sup>42</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, tr. it., Milano, Garzanti, 1983, p. 124.

<sup>43</sup> Per qualche esempio v.: *Jardín*, pp. 198; 408-409.

una parte può trovarsi in un'altra e il giardino è solo una cifra: «lo hondo y último de lo secreto» delle cose rimarrà sempre affascinatamente insondato per coloro che come i tre amici sanno di non aver «todo de apurar ni llevar al cabo»<sup>44</sup>.

Se, dunque, il rispetto di questi molteplici limiti preserva l'integrità del giardino, nemmeno il principio d'autorità poteva ricevervi applicazione e valore assoluti. Riguardo alla localizzazione del Paradiso Terrestre, dopo lungo esame a affastellamento di pareri, Antonio si scosta da ogni autorità patristica e teologica citata e introduce la propria opinione, conformandosi «en parte con la opinión de Eugubino y de otros que la siguen»: il ricondurre la questione a sé stessi, dopo aver scomodato nomi impegnativi, significa riaprirli proprio nel momento in cui sembra di esser arrivati a chiuderla, e col citare Steuco Eugebino si resiste al principio d'autorità servendosene, ossia cambiando autorità. A proposito dei discordi pareri sull'influenza o meno degli astri sui mali che colpiscono la terra, Antonio dice agli amici: «vosotros podréis inclinaros a la parte que mejor os pareciere»: qui l'ambiguità si colora leggermente di perfidia: dopo più di quaranta pagine su fato e fortuna, l'invito a giudicare nel modo che si è «inclinate» a ritenere migliore mostra dietro al significato immediato —giudicare secondo la propensione individuale— un malizioso significato astrologico: giudicare nel modo in cui dalle stelle si è stati inclinati e l'intera questione astrologica viene riaperta proprio nel momento della sua conclusione<sup>45</sup>.

C'è un solo argomento nel *Jardín* a venir trattato con definitività di conclusioni e sistematicità di procedimento: le religioni non cristiane. A loro riguardo l'argomentare è serrato, spedito, senza rinvii e il passaggio con cui si lascia quanto sui musulmani per quel che si dice sui giudei non è uno dei tantissimi cambiamenti d'argomento dispensanti da un appuramento ulteriore, ma è l'abbandono di una questione datta nell'essenziale per risolta mediante la definitività di una condanna: si passa ai giudei «a

<sup>44</sup> Per questi motivi v.: *Ibid.*, pp. 139; 272; 305; 427-428; 432; 450; 453; 485.

<sup>45</sup> Per questi due luoghi v.: *Ibid.*, pp. 228-229; 375.



moro muerto»<sup>46</sup>. Questa parte finale del secondo trattato, nella quale un inconsueto rigore di metodo s'accompagna a un'altrettanto insolita drasticità di giudizio, fa pensare a un cuneo premuto tra la mitica classicità della parte rimanente del trattato e la demonocità dell'inizio del trattato seguente, quasi a rammemorare come l'assolutezza monoteistica facesse degenerare il mitico in diabolico. Né questo è il solo luogo in cui elementi religiosi e morali in senso stretto fanno da catalizzatori o quanto meno da compagnia a un processo che, dal punto di vista del meraviglioso, non può che considerarsi negativo: dall'evocazione con pochi luminosi e vividi tratti della Biarmia e Botnia settentrionali si scende alla circostanziata descrizione di caratteristiche attività e leggi della città di Torna i cui abitanti «guardan la ley cristiana con tanto cuidado, que aborrecen al que saben que peca mortalmente: porque son enemigos de vicios y amigos de la virtud y verdad»<sup>47</sup>. Precettistica morale e religiosa, legislazione e minute disposizioni di vita ci avvicinano alle razionalmente regolamentate città delle utopie, per quanto ci allontanano dalle isole e terre felici, sempre sfumate nella loro apparenza e sfumanti nei loro contorni e confini.

Neanche i più celebri filosofi teologi e padri son quindi per Torquemada autorità in assoluto autorevoli: chiede loro notizie e appoggi, non spiegazioni finali. Del resto, al di là di ogni richiamo a libro o giudizio di uomo, alla base del giardino c'è il fondamento ultimo e inesauribile da cui ogni cosa meravigliosa s'origina: la natura. Ma cosa sono natura e meraviglioso nell'opera di Torquemada?

Antonio, in base al criterio per cui «todo lo que trataremos ha de ser cristianamente», s'appella alla peregrina autorità di Levino Lenio per il quale: «Naturaleza no es otra cosa sino la voluntad o razón divina, causadora de todas las cosas engendradas, y conservadora de ellas, después que se engendran, conforme a

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 237. Questa parte dell'opera dedicata alle religioni non cristiane occupa le pagine 231-245.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 482-484; si vedano anche, riguardo alla Finlandia, le pagine 498-499.

las calidades de cada una»<sup>48</sup>. Di seguito, Antonio sorvola la distinzione di natura naturans e naturata per poter «mirar el fundamento de donde todo procede, que es Dios» ed esalta la meravigliosità del mondo e del quotidiano: anche le cose cui l'uomo è più abituato sono meravigliose e se tali non gli appaiono è per la sua incapacità di penetrarne i segreti e per l'incontro quotidiano con esse. La meraviglia è quindi provocata da ciò che ci appare per la prima volta, ma il meraviglioso stesso va a inserirsi in un ordine globale in cui è già situato il quotidiano e cui vien ricondotto colui stesso che si meraviglia. Tale ordine, in cui il quotidiano si riconsacra nella sua essenziale prodigiosità e il meraviglioso va a inserirsi come caso nuovo, ma non fortuito e abnorme, tale ordine non è poi altro che quello di una natura non scissa dal divino. A questo punto, rimaneva il problema dell'introduzione in quest'ordine della miracolistica cristiana, di quel «sobrenatural y cosa milagrosa» di cui Antonio parla in riferimento al caso del morto resuscitato, del muto che giunge a parlare, del cieco che arriva a vedere. La soluzione viene raggiunta attraverso una precisazione terminologica: si dice che eccedono «la orden común de naturaleza» le cose che «la naturaleza, o, por mejor decir, el mismo Dios» compie raramente e che «por la grandeza de ellas las llamamos milagros, que quiere decir cosa de maravilla y sobranaturales». Il miracolo diventa così il meraviglioso accentuato e raro: ciò che chiamiamo «sovrannaturale» si distingue da ciò che chiamiamo «naturale» per una differenza di grado d'intensità e di frequenza di meravigliosità, non per una differenza di essenze e di piani. Il miracolo non ha più bisogno di un mondo sdivinizzato nel quale irrompere al termine del suo provenire da un altro mondo con tutto il suo potere di sbalordimento e persuasione. Il miracolo non è in Torquemada l'unica forma di meraviglioso in cui si possa credere senza commettere peccato, tanto che

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 104-108: per la teoria torquemadiana su natura e meraviglioso. «Levinio Lenio» è il modo torquemadiano di storpiare il nome del belga Lievens Lemmens (1505-1568), autore —fra l'altro— dell'opera citata da Torquemada, che uscì per la prima volta ad Anversa nel 1559. L'edizione da noi consultata è la seguente: Laevino Lemnio, *De miraculis occultis naturae, libri IV*, Antuerpiae, ex officina C. Plantini, 1581, e il passo riportato da Torquemada vi si trova a p. I: «Natura est mens, λόγος, seu ratio divina, operum naturalium effectrix, rerumque existentium conservatrix.».

si può credere che anatre e oche nascano da certi alberi e tante altre cose «sin pecar en ella»<sup>49</sup>. Solo nel grado d'intensità e per le diverse frequenze dei loro rapporti con l'uomo, si distinguono la meravigliosità del quotidiano, quella del nuovo, quella del miracoloso. E quanto al mostruoso, anche la sua possibilità si radica nell'onnipotenza della natura che rinvia, per Torquemada, all'onnipotenza divina: così Dio viene posto a garanzia della possibilità di un rapporto fecondo tra un «hombre marino» e una «mujer racional». Va infine notata la difficoltà, in un'opera come el *Jardín*, di mantenere distinta la natura come intelligenza e volontà divine e come causa e principio delle cose dalla natura come insieme delle cose stesse: contenuti e spirito animatore dell'opera, certe espressioni di sapore emanatistico e panteistico o in cui appare riaffiorare l'idea della disintegrazione e del ricominciamento ciclici del cosmo, la riduzione a livello verbalistico-formale della distinzione di naturale e sovrannaturale non sono certo d'ausilio nell'evitare un esito panteistico<sup>50</sup>.

A questo punto, la considerazione dei caratteri strutturali, contenutistici e metodologici del *Jardín* impone e permette a un tempo di tentare una definizione diretta e in positivo dell'autore. Non si tratta certo di applicare a Torquemada qualcuna delle categorie in uso alla storiografia ordinaria: e per tenersi lontano da tale rischio è opportuno valersi —dopo essersi dedicati a una lettura non-mediata del *Jardín*— dello studio di Allegra, che è adattissimo a far saltare schemi e staffe della storiografia ufficiale<sup>51</sup>. Se è vero che l'uomo del mito e della magia tende a sgravarsi del tempo e della storia per riattingere l'archetipico —e in tal senso si veda nel *Jardín* l'episodio del «mariscal Pero Pardo»<sup>52</sup>—, lo è altrettanto che chi si fa della mentalità di quell'uomo studioso deve sgravarsi delle consuete periodizzazioni storiografiche e delle invalse caratterizzazioni dei periodi storici che esse pretendono di delimitare. Si può così tentare di pervenire al nucleo caratteriz-

<sup>49</sup> *Jardín*, pp. 486-487; v. anche p. 139.

<sup>50</sup> Si veda, in particolare, p. 105.

<sup>51</sup> A questo riguardo, particolarmente efficace è quanto Allegra asserisce alle pagine 29; 57; 68; 80.

<sup>52</sup> *Jardín*, pp. 151-152.

zante, a un tempo, attitudine mentale e procedimenti metodologici di Torquemada.

La forma dialogica del trattato, il ruolo predominante che vi svolge Antonio come principale fonte informativa la cui copiosità adduce le notizie e i pareri dei tanti autori citati, la continua adduzione di nuovi elementi senza mai voler risalire — per alcuno di essi — l'intera serie dei nessi causali, il fatto che nessuna argomentazione logica o controprova fattuale possa infirmare quel che uno ha visto o raccontato o scritto, tutto questo è segno di un primato del tramandato, di una supremazia del racconto per cui una teorizzazione mirante ad analizzare e vagliare quanto raccontato viene sempre impedita dal sopraggiungere di un nuovo racconto. A tale predominio del racconto sull'analisi corrisponde — come aspetto complementare in cui si manifesta la stessa disposizione mentale — un rivolgersi dello sguardo dei curiosi per ogni dove, sguardo che si apre e accoglie ogni cosa che lo colpisca d'incanto, ma che se ne ritrae e passa ad altro prima di essere tentato di farsi troppo acuto e indagatore. Nei metodi, nell'impostazione, nella disposizione verso il meraviglioso il *Jardín* risponde ancora a quelle due costanti del pensiero mitico-magico che sono state difinite come primato della narrazione e metodo delle visioni parziali o dell'*epistrophé*<sup>53</sup>. L'inscindibile connessione di narrazioni e visioni parziali fa sì che all'interno del *Jardín* attecchisca solo l'albero di un tipo di conoscenza che non è quella per causas propria del predominante pensiero filosofico e del pensiero scientifico.

Si può così tentare, nei confronti di Torquemada, un'ultima e decisiva approssimazione. Non filosofo, non teologo, non propriamente letterato, non specialista in alcun ben determinato settore dello scibile, troppo poco curante della precisione erudita per esser detto mitografo, se non in senso ingenuo e popolare, troppo poco analitico e teorizzatore per potersi considerare un mitologo, mentre la definizione di «umanista» rimarrebbe super-

<sup>53</sup> Si veda: David L. Miller-Jamer Hillman, *Il nuovo politeismo. La rinascita degli Dei e delle Dee*, tr. it., Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 158, in particolare le pagina: 28-30; 59-60; 64-65; 72-76; 106; 109; 149.

ficialmente e ordinariamente descrittiva, come si potrebbe tradurre in termini teorici appropriati quel «curioso» con cui Torquemada avrebbe semplicemente e splendidamente designato sé stesso? Nel proporre di recuperare per lui il termine e il concetto di «filomita», nulla ci è più estraneo che l'intento di fornire una definizione con più adeguato e comprensivo potere classificatorio, la quale in fin dei conti non farebbe altro che predisporre una casella in più e infilarvi dentro il buon Torquemada. Del resto, dall'incappare, nostro malgrado, in tale esito contribuisce a preservarci il fatto che di quel termine e concetto la storiografia ordinaria s'è già da tempo e con buona coscienza dimenticata.

Amante delle narrazioni mitiche e fantastiche che non si preoccupa troppo di ricostruirle con esattezza d'erudizione, né di coonestarle con risolutive prove fattuali, e tanto meno di spiegarle e di scoprirvi significati razionali, il Torquemada del *Jardín* ci trasporta in luoghi e atmosfere dove regnano una consapevolezza volutamente incompleta, il piacere e il culto della meraviglia intesa sia come cosa meravigliosa sia come ciò che si prova di fronte a essa, il ritrarsi dalla tentazione di una conoscenza che voglia risalire di causa in causa fino all'ultima, il senso del limite che va rispettato nell'accostarsi al meraviglioso e al sacro che costituiscono, in definitiva, la medesima cosa. Per tutto quanto esposto merita di riprendere per Torquemada quella parola antica troppo presto e forse non per caso dimenticata. Se a quella futura storia del meraviglioso di cui ha parlato Le Goff s'affiancherà una filosofia del meraviglioso, uno dei suoi principali punti sarà quello in cui andranno considerati la vicenda e l'oblio di quel termine. E a tal fine, la prima questione sarà di vedere se gli apparentemente rispettosi accenni aristotelici al filomita non ne abbiano, in realtà, consumato l'assassinio e l'affossamento filosofici<sup>54</sup>. In tal caso, la cancellazione dal pensiero e dal vocabolario correnti dei

<sup>54</sup> Jacques Le Goff ha parlato della necessità di una storia del meraviglioso in: *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983, pp. 244. Per i riferimenti aristotelici al filomita v.: *Metaphysica*, A, 2, 982 b 18; *Ethica Nicomachea*, III7 b 34; *Fragmenta* 668.

Del filomita hanno trattato: Pierre-Maxime Schuhl, *L'imagination et le merveilleux. La pensée et l'action*, Paris, Flammarion, 1969, p. 7; e, soprattutto, Eric Voegelin, *Anamnesis. Teoria della storia e della politica*, tr. it., Milano, Giuffrè, 1972, pp. 211-212; 233.

termini e concetti di «filomita» e «filomitia» sarebbe doppiamente filosofica: da un lato, perché rappresenterebbe un evento da non più trascurarsi del proceso di sviluppo del pensiero occidentale; dall'altro, perché sarebbe stata la filosofia, o quanto meno un filosofo a provocarla.

Per ora, sulla fossa in cui il filomita dorme il suo sonno di secoli, si possono almeno sostituire alle parole di Aristotele — che forse per il filomita hanno rappresentato affossamento, commemorazione ed epitaffio— quelle che William Hamilton riprende da un anch'egli «forgotten» ma «acute philosopher»: «Magna, immo maxima pars sapientiae est, -quaedam aequo animo nescire velle»<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> William Hamilton, *Discussion on Philosophy and Literature, Education and University Reform*, London-Edinburgh, Longman-Maclachlan, 1853, p. 38.



# RESEÑAS





## Ritmo y versificación

K. Spang

*Ritmo y versificación. Teoría y práctica  
del análisis métrico y rítmico*

Murcia, Universidad, 1983

A. R. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ

*Universidad de Pamplona*

*Ritmo y versificación* no está concebido como manual de métrica —nos lo advierte el propio autor en el prólogo (13)— sino como una *Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, tal como reza el subtítulo del libro, que por su presentación (agradablemente insólita) se sale un tanto de lo acostumbrado en publicaciones universitarias. Habrá que agradecer la «audacia» a la dirección del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

El libro está dividido en tres partes claramente distinguidas y precedidas por una introducción teórica en la que el autor acomete la ardua «busca del verso puro», es decir un intento de descripción de lo que es lo esencial, lo imprescindible del verso en general y del castellano en particular. Las dificultades de tales empresas no se ocultan a nadie que esté medianamente familiarizado con la problemática; además los resultados, aparte de una tipología bastante útil de las métricas posibles, son escasos y hasta frustrantes, puesto que desembocan en unas lacónicas definiciones esquemáticas que dejan descarnado el verso real.

La primera parte del libro ofrece unas pautas para *el análisis del poema convencional* (31-70). En pocas páginas el autor pasa revista a los elementos fundamentales que componen los versos y poemas convencionales y que constituirán los aspectos analizables en el esquema que se propone para este tipo de versificación (cf. 32 y 56 ss). Lo innovador de esta forma de análisis no reside en los elementos estudiados, sino en que por primera vez, que yo sepa, se presentan todos juntos en una especie de sinopsis, desde el número de sílabas fonológicas de cada verso hasta su rima y pasando por sinalefas/sinéresis, hiatos/diéresis, terminaciones verbales, las modificaciones silábicas que producen los fenómenos anteriores, las sílabas métricas, los acentos, los encabalgamientos y las pausas. Un total de once columnas.

Respecto de los encabalgamientos el autor introduce, además de los tipos reseñados en el ya clásico estudio de A. Quilis, un tipo de cohesión menos intenso que designa como enlace (47 ss). En él los elementos sintácticos no alcanzan «la estrecha fusión de los elementos de un sirrema, pero no dejan de notarse como más vinculados que otros» (50). Con mucha —tal vez demasiada— cautela indica Spang sólo dos casos de cohesión, a saber, la que se produce entre sujeto y verbo, y entre verbo y objeto directo. A mi modo de ver, la legislación de las posibles cohesiones es ampliable, por ejemplo por la que se observa entre verbo y preposición (como: ir a, interesarse por, preocuparse de, etc.).

La segunda parte del libro se dedica al análisis del poema libre (71-104). La estructuración sigue las mismas pautas que en la anterior; sólo que aquí el terreno está mucho menos preparado que en el caso del poema convencional. El autor es consciente de que salvo el trabajo de F. López Estrada (*Métrica española del siglo XX*) hay pocas bases sobre las cuales edificar un sólido análisis del verso libre. Adopta algunos términos técnicos de López Estrada y modifica otros. Lo más llamativo —exteriormente— es tal vez el rechazo del término «línea poética» y la rehabilitación de «verso libre» (75-76). El esquema de análisis que propone Spang también consta de once columnas, permitiendo, como el del análisis del poema convencional, una percepción casi instan-

tánea de los fenómenos estudiados. Es natural que aquí falten los conceptos de hiato/diéresis, que no se tenga en cuenta el final del verso, pero sí la extensión y la disposición de los versos o de sus partes.

Como el análisis de la primera parte, éste también se remata con un resumen en el cual se resaltan los datos más representativos obtenidos en el esquema, terminando con una descripción métrica del texto analizado.

La aportación más original y también más discutible es sin duda la tercera parte del libro (107-179) con una nueva teoría del ritmo poético y un método para su análisis. La definición del ritmo como fenómeno de repetición no constituye ninguna novedad; lo que sí resulta relativamente desconocido en este orden de ideas es la inclusión de la memoria, sin la cual resultaría imposible percibir la repetición; de modo que la percepción del ritmo se describe como un continuo vaivén, como un avanzar retrocediendo, un volver atrás, mientras se progresa. Spang insiste además en la necesidad de conceder un margen interpretativo en el análisis del ritmo puesto que está lejos de ser tan rígido y matemático como el de la música. La interacción de elementos significantes y el significado es muy considerable en el ritmo de la versificación. Consecuentemente cada poema tiene su ritmo propio antes de amoldarse tal vez a un ritmo preestablecido y externo.

La labor del analista será por tanto la de encontrar este ritmo individual del poema concreto, antes de comprobar si ese ritmo corresponde a un esquema preexistente y no a la inversa, como proponen muchos estudiosos (cf. 122 ss).

El autor habla de estas nociones fundamentales con conocimiento de causa, dado que le son familiares las teorías propugnadas hasta la fecha, a saber la de T. Navarro Tomás (124-126), la de R. de Balbín (126-130) y la del italiano G. Tavani (130-135).

Los elementos cuyo análisis propone Spang para un mayor conocimiento del ritmo de un poema son los siguientes: los acentos (interesantes páginas inspiradas en un trabajo de Kibédi Varga, 137-143), las pausas, la rima y la entonación. Para todos

estos elementos se propone un procedimiento esquemático que permite la visualización directa y sencilla de los fenómenos analizados y de tal forma que se puede abarcar casi de golpe el desarrollo rítmico de un texto versificado. El resumen de este esquema revela claramente que el análisis del ritmo no puede realizarse sin recurrir a una interpretación del texto en cuestión.

El mismo método analítico es aplicable tanto al poema convencional como al libre; así lo demuestra el autor en los fragmentos estudiados de García Lorca, de R. Guillén, de G. Diego y de P. Neruda.

Uno puede estar de acuerdo o no con esta nueva concepción del ritmo poético, sin embargo no cabe duda de que en el planteamiento y en su aplicación práctica el autor es consecuente consigo mismo.

En resumen: *Ritmo y versificación* resulta ser un libro muy útil tanto para profesores como para estudiantes de crítica literaria, puesto que propone unos métodos de análisis eminentemente prácticos y completos a la vez. Los repertorios de versos, estrofas y formas poemáticas de la versificación castellana y los índices de términos técnicos al final del libro constituyen otra ayuda de orientación rápida en casos de duda.

No estaría de más que a raíz de las hipótesis propuestas en algunos capítulos del libro, surgiera una discusión —deseada además por el autor— por ejemplo acerca del «enlace» o de la teoría del ritmo en general, sobre el que muy probablemente no esté dicha la última palabra.

# La crónica en el Modernismo

A. González

*La crónica modernista hispanoamericana*

Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1983

LILY LITVAK

*Universidad de Texas*

En este libro se analiza la crónica modernista hispanoamericana, centrándose en figuras prominentes como Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, Darío, Rodó y Gómez Carrillo.

El autor considera que la crónica es un género que le permite una compenetración histórica más radical que la de los libros de historia o novelas de ese período, pues sin el asidero de la trama narrativa, se sitúa en la minucia del vivir y el escribir cotidiano de fines de siglo. La crónica no sólo proporciona tal punto de vista, sino permite también conocer la forma en que los escritores concebían y organizaban su creación artística. Por esta doble posibilidad, el libro de González intenta armonizar el análisis formal de los textos con su contexto histórico.

El autor da principio a su trabajo estudiando al Modernismo como la culminación del pensamiento hispanoamericano decimonónico sobre la modernidad. Es, nos dice, autocrítica de la tradición discursiva y literaria que la precede, e intento de fundar una nueva tradición donde quede representado el problema de la modernidad. Durante este período, la poética deja de ser árbitro de la producción literaria y el Modernismo se vuelve a la filología

como modelo para construir la nueva literatura. Al hablar de filología, el autor de este libro toma en cuenta los nuevos logros en esa área que incluyen el desarrollo de la gramática comparada, la reclasificación del lenguaje y la tendencia a otros caminos que señalan una ruptura con el campo epistemológico de Occidente. Cita, para sostener sus argumentos, el amplio conocimiento de filología que tuvieron Martí, Darío y Rodó, así como la actitud de estos escritores hacia la obra de Renan y hacia los filósofos españoles e hispanoamericanos de la época. Concluye González que de la filología tomó la escritura modernista el ejemplo de tratar a las palabras como cosas, es decir, insistir en el espesor y la densidad histórica del lenguaje, con la diferencia de que para la filología las palabras remiten a un saber, mientras que para el Modernismo son sobre todo objetos estéticos.

A partir de estas bases, Aníbal González pasa a analizar la crónica modernista desde sus orígenes hasta su ocaso. Estudia al género como medio incubador de la nueva prosa astística del Modernismo, que sirve a la vez como diseminador de obras, ideas estéticas y acontecimientos. Se establece la modernidad de esta escritura a partir de sus vínculos con el periodismo, y sus diferencias y semejanzas con los artículos costumbristas. El autor estudia con detenimiento la crónica de Martí, Gutiérrez Nájera, Darío, Rodó y Gómez Carrillo, señalando las características de cada escritor. Por ejemplo, la producción de Martí debería verse a la luz de un fuerte componente filológico, mientras que la de Gutiérrez Nájera se inclina más a la literatura.

Nos parecen especialmente interesantes las observaciones referentes a Rodó y a Gómez Carrillo, sus obras se consideran como producto de una encrucijada entre dos épocas sociales y literarias; *Belle Époque* y postguerra. Modernismo y vanguardia, y es esta transición la que se refleja en el estilo de la crónica. De una comparación entre ambos escritores deduce que Rodó prefigura la asimilación y pervivencia del Modernismo dentro del mundo académico, en las aulas y la investigación literaria, fuente productora de todo un linaje de eruditos. En cambio Gómez Carrillo representa el «otro fin» del Modernismo, el de su modernización y popularización.

El último capítulo, «Ecos de la crónica modernista», estudia los intentos de perfección formal de la novela modernista y su integración con la crónica. El autor lleva sus conclusiones hasta afirmar que la crónica, al ser el género más moderno cultivado en aquel momento, preludió esa intensa preocupación, de raíz romántica, de vincular historia y ficción, tema que ha sido una constante en la literatura hispanoamericana hasta el presente.

Es este un libro inteligente que encierra una gran cantidad de trabajo original y de sagaces observaciones. Es también de elogiar la incorporación del tema con el vasto panorama cultural del momento. El estudio se enriquece por la erudición del autor y dirige nuestra atención no sólo a la tesis central, sino inclusive a comentarios laterales imaginativos, sobre el costumbrismo, la *Chronique*, el tema de la decadencia, etc. En conclusión, creemos que es un libro de gran interés para los estudiosos del Modernismo.





## De heterodoxos, marginados y literatura

ABUL-CASIM MASLAMA BEN AHMAD: *Picatrix. El fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*, edición y traducción de Marcelino Villegas, Madrid, Editora Nacional, 1982.

DIEGO NÚÑEZ, JOSÉ L. PESET: *De la alquimia al panteísmo. Marginados españoles de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Editora Nacional, 1983.

AUGUSTIN REDONDO (ed.): *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Idéologie et discours*, Colloque international (Sorbonne, 13, 14 et 15 mai 1982), Paris: Publications de la Sorbonne, 1983.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA  
*Universidad de Zúrich*

El creciente interés por los marginados en la cultura y literatura españolas se ha ido cristalizando, desde hace algunos años, en publicaciones meritorias y significativas. En unos casos se trata de la mera (re)edición de obras silenciadas (generalmente debido a una clara discriminación ideológica, aunque a veces el marginamiento también se debe a razones de tipo metodológico), en otros de estudios relacionados con diversas disciplinas científicas (historia, psicología, sociología, etnología, antropología, lingüística, crítica literaria, etc.). No es éste el lugar indicado para referirme, ni siquiera de forma sucinta, a las aportaciones más relevantes<sup>1</sup>. Baste con señalar ahora que la Editora Nacional (dependiente del Ministerio de Cultura) lleva ya publicados más de 50 títulos de interés en las dos series de su «Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados».

<sup>1</sup> Acaso cabe apuntar, sin embargo, algunas obras, en las que el interesado encontrará más referencias bibliográficas: ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977; DUFOUR, Gérard, *Juan Antonio Llorente en France (1813-1822). Contribution à l'étude du Libéralisme chrétien en France et en Espagne au début du XIXe siècle*, Genève, Droz, 1982; SANGRADOR GARCÍA, José Luis, *Estereotipos de las nacionalidades y regiones de España*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981; SASTRE, Alfonso, *Lumpen, marginación y jerigonça*, Madrid, Legasa, 1980. Los artículos reunidos por Redondo en el libro que reseño van proveídos de una bibliografía actualizada y exhaustiva.

*Picatrix* es un tratado medieval de magia de sumo interés para los historiadores de la ciencia y de la filosofía (Ibn Jaldūn opinaba incluso que se trataba de la mejor obra de magia hasta entonces escrita). Del autor se desconoce casi todo, pese a que sea seguro que vivió en tierras de Castilla entre mediados del siglo XI y comienzos del XII. En la época de Alfonso el Sabio, el tratado fue vertido del árabe al castellano, y después al latín. El manual tuvo gran influencia en algunos pensadores del Renacimiento, entre los que se encuentran Cornelius Heinrich Agrippa von Nettesheim, Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. Como se desprende del subtítulo (*Picatrix* es, según los expertos, una corrupción del nombre del traductor al latín), se trata de un libro abierto a los distintos saberes de su época, que respondía a un objetivo muy concreto: escribir una «historia universal». Sin embargo, la intención del autor no se vio cumplida, pues los saberes acumulados excedieron con creces los límites de sus conocimientos metodológicos.

Diego Núñez y José L. Peset reúnen en su edición textos de Francisco Natividad Ruano, Vicente Pérez, Martín Martínez, Torres Villarroel, José Alvarez Guerra, Miguel López Martínez, Roque Barcia y Pedro Sala Villaret. El volumen está dividido en tres apartados: «Alquimia e Ilustración», «Medicina y Religión» y «Panteísmo y Liberalismo». Los editores presentan además una exhaustiva y pedagógica semblanza de cada uno de los autores marginados y silenciados por la historiografía oficial y «ortodoxa».

El primer apartado consta de dos textos significativos de Ruano: «Declaración de las causas naturales y sus efectos más preciosos» y «Demostración y discurso sobre el fomento de la industria popular en la ciudad de Salamanca». Ruano, abogado y miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País, fue un ilustrado muy representativo que intentó aplicar los conocimientos de las ciencias naturales a la política, por lo que debe ser considerado precursor de los pensadores que casi un siglo después esbozarían los proyectos reformistas y regeneracionistas. Su pensamiento coincide en muchos puntos con el de Cabarrús, Campomanes y Jovellanos.

El segundo apartado recoge «El promotor de la salud de los hombres», de V. Pérez, «Discurso sobre las víboras», de M. Martínez y «Comentario a las observaciones de Jorge Juan y Antonio de Ulloa», de Torres Villarroel. En el primer texto el autor critica la farmacopea tradicional, defiende el retorno al naturalismo hipocrático y considera el agua como remedio terapéutico universal. El texto de Martín Martínez, médico celeberrimo que introdujo en España la anatomía moderna y los criterios escépticos, muestra claramente la posición del autor, que todavía no ha logrado superar definitivamente la cultura nobiliaria, pese a hallarse en muchos aspectos completamente sumergido en la cultura burguesa.

El «Comentario a las observaciones de Jorge Juan y Antonio de Ulloa», el texto de Torres Villarroel, es un documento de cierta relevancia, hasta ahora desconocido, pues los manuscritos se conservaban en el Museo Naval de Madrid. Se trata de un comentario a las *Observaciones astronómicas y físicas hechas de orden de S. Mag. en los Reynos del Perú* (Madrid, 1748, 4 vols.), de los marinos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Este escrito de Torres Villarroel está caracterizado, como sus libros y notas de medicina, por un apego incondicional a la ciencia antigua y un rechazo absoluto de la moderna: el ilustre médico no se percata de la relevancia del empirismo en las nuevas ciencias (sobre todo en la física matemática de corte newtoniano), mas intuye que su época ha terminado, que la corona ya no precisa alquimistas, sino técnicos y científicos modernos.

En el último apartado se presentan escritos de un grupo de pensadores silenciados, que, adelantándose al racionalismo armónico, siguen la vía de cosmovisión de los krausistas. Según los compiladores, la «única diferencia estriba a veces en una pura cuestión terminológica, o en el lenguaje filosófico más elaborado y académico que los krausistas poseen gracias al influjo alemán. Pero en el fondo casi podríamos decir que el krausismo español hubiera existido sin Krause. Krause se nos antoja con frecuencia como el obligado punto de mira extranjero, como la mera autoridad foránea, que sanciona y prestigia al inseguro pensamiento español» (p. 326). Se trata de siete pruebas del pensamiento pan-

teísta y armónico de corte liberal: «Unidad simbólica y destino del hombre en la tierra o filosofía de la razón», de José Alvarez Guerra; «Armonía del mundo racional en sus tres fases: la humanidad, la sociedad y la civilización», de Miguel López Martínez; «Cartas a su Santidad Pío nono, precedidas de una carta que desde el otro mundo envían a su Santidad los masones Monti y Tognetti», de Roque Barcia; «Materia, forma y fuerza. Diseño de una filosofía», «¿Los místicos españoles eran protestantes?», «La religión positiva» y «La religión del porvenir», de Pedro Sala y Villaret. De estos escritos, los de Sala y Villaret tienen gran interés para la crítica literaria. Especialmente el trabajo sobre los místicos españoles, aparecidos en 1892.

Se trata, en suma, de una publicación oportuna, que puede contribuir a un mejor conocimiento de los siglos XVII-XIX, aún condicionados por el peso de la tradición menendezpelayana.

El volumen que edita Agustín Redondo reúne las ponencias presentadas en el coloquio internacional «Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVe-XVIIe s.). Idéologie et discours», organizado, en mayo de 1982, por la Universidad de Sorbonne Nouvelle (París III) y el Centre National de la Recherche Scientifique. Las ponencias —17 en total— versan, evidentemente, sobre la marginación y los grupos dominantes y dominados, pero están reunidas en tres conjuntos diferentes y complementarios: 1. La ideología de la exclusión religiosa y social; 2. La ideología de la exclusión vista a través del pensamiento jurídico y de los aspectos económicos; 3. Las representaciones de la exclusión en la antropología y la literatura.

En el primer grupo aparecen las ponencias de Louis Cardailiac, Agustín Redondo, Josette Randière La Roche, Francisco Márquez Villanueva, Ricardo García Cárcel, Bartolomé Bennisar y Bernard Vincent. Estudian, respectivamente, los temas siguientes: la imagen de los grupos marginales en los grupos dominantes, las acusaciones de la Inquisición y la exclusión de los «desviados» religiosos, el antijudaísmo y el antisemitismo, la criptohistoria morisca, la funcionalidad de la brujería y la hechicería y los mecanismos de marginación, los renegados y los inquisidores, y las cárceles inquisitoriales en el siglo XVI.

El segundo apartado reúne las ponencias de Jean-Marc Pelorson, José Antonio Maravall, Joseph Pérez y Antonio Domínguez Ortiz. Versan sobre las materias siguientes: el tratamiento jurídico de los locos y de los hijos ilegítimos, la marginación social de los trabajadores manuales en la sociedad española del siglo XVII, la beneficencia y el espíritu burgués en el siglo XVI y la marginación de los expósitos.

La última sección del volumen es la que más directamente relacionada está con la literatura, pues los trabajos estudian las representaciones de la exclusión en textos fundamentalmente del Siglo de Oro. François Delpech aclara algunos aspectos de la marginación social de los gemelos (los partos de gemelos eran considerados frutos de una relación adúltera; de ahí que los gemelos fuesen frecuentemente ocultados o rechazados por sus madres). Sylvia Roubaud se ocupa de los héroes caballerescos, divididos entre el posible acceso a la sociedad aristocrática, la ruptura con ésta y la alternativa del exilio. Alessandro Martinengo analiza la intolerancia intelectual en el *Sueño del infierno* de Quevedo, que condena a astrólogos, alquimistas y herejes a compartir el fuego eterno en uno de los lugares más cercanos al mismísimo Lucifer. Monique Joly y Françoise Vigier examinan algunos aspectos de las relaciones entre la locura y la exclusión social, principalmente en la obra cervantina (Joly) y las comedias lopescas (Vigier). Jean Canavaggio, en fin, estudia las disposiciones penales sobre los servicios de galeras y las representaciones literarias de los galeotes.

Constatamos, pues, pese a que el espacio a disposición no me permita entrar más a fondo en el análisis y comentario de cada una de las diversas comunicaciones, que se trata de una serie de respuestas diversas y complementarias a la problemática de los marginados y a las razones de su exclusión social. Respuestas que proceden de acercamientos metodológicos interdisciplinares, que además tienen el mérito de abrir un nuevo campo de investigación.



## Asedios a la novela lírica

Darío Villanueva (ed.)  
*La novela lírica*. 2 vols.  
Madrid, Taurus, 1983

MIGUEL A. LOZANO MARCO  
*Universidad de Alicante*

La colección «El escritor y la crítica» ha venido ofreciéndonos, junto a volúmenes dedicados al estudio de primeras figuras de nuestras letras, otros que mediante esa recopilación y recuperación de artículos fundamentales arrojan luz sobre movimientos y épocas literarias: *El Modernismo*, *El Simbolismo*, *El Surrealismo o Novelistas españoles de posguerra* nos van trazando el devenir de la literatura española en nuestro siglo. Lo peculiar de la obra en dos tomos que aquí reseñamos está en fundir el interés por esa singular dirección que adopta la novela en el primer tercio del siglo con su concreta realización por los cuatro escritores más representativos. Los dos volúmenes de *La novela lírica* ofrecen una visión selectiva de las obras de *Azorín*, *Miró*, *Pérez de Ayala* y *Jarnés*, orientándolas en el sentido apuntado por el rótulo unificador; y lo que de ello resulta es un estimulante análisis de lo mejor de la novela española del período señalado y una propuesta interpretativa abierta a nuevas posibilidades.

Tal vez llame la atención en nuestras latitudes ese concepto, «novela lírica», escasamente utilizado y casi siempre con cierta vaguedad e imprecisión. El autor-recopilador, en su interesante



prólogo, afirma que no es su intención «poner en circulación una nueva falsilla», sino «aplicar a nuestra literatura una categoría que conviene a la naturaleza de los autores mencionados y otros tantos coetáneos [...] y que ya es de uso crítico común en el ámbito francés, alemán o anglosajón». La dificultad, por su complejidad, se presenta a la hora de definir tal tipo de narrativa, precisamente por no responder a una forma específica de novela, sino a varias configuraciones que no se excluyen entre sí y que, además, pueden aparecer por separado en obras no «líricas». Y no es sólo el especial tratamiento del lenguaje, personajes y asunto (la «exquisita calidad de los demás ingredientes» con lo que, según Ortega, debía el novelista compensar la penuria temática) lo que puede delatar la índole de tal novela; Darío Villanueva apunta cuatro rasgos fundamentales: el autobiografismo, el fragmentarismo, el tratamiento del tiempo y el papel del lector como co-creador.

El *autobiografismo* es, tal vez, la más acusada característica, pues es común a buen número de novelas de los cuatro autores (las del ciclo de Antonio Azorín, Alberto Díaz de Guzmán, Julio Aznar o los protagonistas que, como Félix Valdivia, aparecen en las novelas mironianas de la primera época y, desde luego, Sigüenza) en las que la conciencia del personaje percibe y recrea esa realidad que lo rodea; es la conciencia desde la que vemos el mundo que se nos narra, la que unifica la obra y da razón de cada uno de sus elementos. Nos encontramos ante una manifestación del *Bildungsroman* o novela del aprendizaje, y en ella los incidentes episódicos son sustituidos por meditaciones que dan cuenta de los estados de ánimo, de las crisis emocionales o de conciencia, con lo que esta novela lírica queda asociada con otra denominación muy propia del período: novela intelectual.

El procedimiento formal del *fragmentarismo* produce dos efectos que potencian la entidad poética del relato: el «aniquilamiento de la trama bien urdida» de la novela decimonónica, puesto que el desarrollo de la línea argumental según coordenadas causales y temporales queda sustituido por un texto articulado en unidades ínfimas, rompiendo el *continuum* temporal; y la

potenciación del interés por la expresión lingüística en detrimento del interés argumental, favorecido por la reducida extensión de los capítulos. El lenguaje deja de ser instrumento para convertirse en fin: la denotación queda reemplazada por la connotación. «Cada una de las páginas de la novela puede ser ahora objeto de una atención especial» pues la obra queda concebida «como la suma de momentos felices, de “epifanías” en cuya óptima plasmación la intensidad estilística es fundamental».

El tratamiento del tiempo, factor esencial de toda la composición novelesca, es un destacado procedimiento constitutivo de la novela lírica. Dos manipulaciones del tiempo señala el profesor Villanueva: la «ruptura de la fluencia temporal hacia adelante», la adopción de una actitud retrospectiva en la que desde un presente estático y contemplativo se rememora, con lo que el pasado queda cargado de subjetividad; y «la indiferencia ante el sentido durativo del tiempo», pues el carácter no progresivo de la obra, provoca en el lector la misma sensación que experimenta ante un poema. El espacio suplanta al tiempo —como con frecuencia sucede en Miró—; lo sustantivo prevalece sobre lo verbal; la contemplación, sobre la acción.

Este tipo de novela modifica, pues, el papel del lector, que de espectador se convierte en co-creador del universo narrativo: se apela a su sensibilidad para que no sólo observe, sino que se identifique «con la subjetividad que lo llena todo».

Ha sido necesario detenernos en el sustancioso prólogo puesto que ilumina de nuevo y da un adecuado sentido a la recopilación de artículos sobre la novelística de los cuatro autores más representativos de esa dirección literaria. El criterio seguido para articular los diversos trabajos ha sido el de partir de estudios de carácter general sobre la peculiar estética de cada uno de ellos, sobre sus procedimientos formales y su visión del mundo —los que inician los cuatro apartados—, para después incidir en obras particulares o en conjuntos homogéneos. En este sentido, el panorama que el recopilador nos traza del *Azorín* novelista es muy completo: los artículos de E. Inman Fox, Robert E. Lott y Leon Livingstone nos hablan de su fuente de inspiración y observato-

rio de la vida: los libros («la lectura, para *Azorín*, es su más importante modalidad vital», afirma Inman Fox), del carácter experimental de su novelística y de su tratamiento del tiempo. Emilio Miró vincula a Antonio Azorín con los protagonistas de las novelas de la generación del noventa y ocho y del catorce; Alonso Zamora y Sergio Beser analizan *La Voluntad* (sin duda, su novela más asediada por la crítica); José María Martínez Cachero y Thomas C. Meehan estudian dos novelas de los años veinte, escritas detrás de un paréntesis de bastantes años después del ciclo inicial (*Don Juan y Doña Inés*); Jorge Urrutia y José Carlos Mainer interpretan las novelas de posguerra, y finalmente el profesor Baquero Goyanes nos habla del amplio sector de la cuentística azoriniana.

Si completa me parece la visión de *Azorín*, siento no poder opinar lo mismo de la parte dedicada a Gabriel Miró, y no por la índole de los artículos recogidos, que son excelentes, sino porque toda la primera época de la novelística mironiana, la que va desde *Nómada* hasta *Las cerezas del cementerio* —o *Dentro del cercado* (1916)— e incluso la que comienza en *El Abuelo del rey* queda sin su adecuado reflejo en las páginas del libro: no se ha recogido trabajo alguno que dé cuenta de todo ello. Sin embargo el lector saca de la lectura de esta sección del primer volumen sustanciosas ideas sobre la estética y la visión del mundo del escritor alicantino: el artículo de Edmund L. King es, tal vez, la mejor introducción al arte mironiano, y el artículo de Ricardo Gullón es una sugestiva y precisa visión de la novela lírica, cuyas conclusiones deben relacionarse con el prólogo; Ricardo Landeira aborda la singularidad de la trilogía de Sigüenza y define certeramente a este personaje: «No es Sigüenza el *alter ego* de Miró, sino su propio yo fijado lírica y parcialmente en una estética derivada de su sensibilidad artístico-espiritual». La novela última —y mayor— de Gabriel Miró queda estudiada por E. Moreno Báez, quien analiza el impresionismo de su primera parte (*Nuestro Padre San Daniel*), y muy lúcidamente por Yvette E. Miller, que estudia la técnica narrativa y la ilusión de la realidad en los dos tomos sobre Oleza.

La primera parte del segundo volumen está dedicada a Ramón Pérez de Ayala. Salvo el artículo que cierra este apartado, el de Charles H. Leighton, en el que se analiza la estructura de *Bellarmino y Apolonio*, los ocho restantes presentan un carácter más general, tratando sobre el pensamiento del escritor, su actitud, o sobre problemas y temas que atañen a varias novelas. Como en las dos secciones anteriores, los artículos sobre pensamiento y estética preceden a los estudios sobre las novelas, y éstos se disponen siguiendo un orden cronológico que da cuenta de la evolución. En el primer artículo Víctor García de la Concha aborda la figura de Pérez de Ayala estudiándolo en la historia, en su actitud como intelectual que pertenece a un grupo generacional bien definido, incidiendo sobre su compromiso y el correlativo proyecto literario: «Crear una nueva literatura pedagógica de sensibilidad, que, abriendo al lector hacia los demás, genere en él una nueva actitud ética sobre la que pueda construir una nueva estructura de relaciones sociales y políticas». La estética queda reflejada en el segundo artículo, el de Ricardo Gullón, haciendo referencia a la novela lírica ayaliana; J. J. Macklin sitúa a Ayala en el contexto de la literatura europea de su tiempo, y Carlos Zamora estudia una constante temática en sus novelas: la concepción trágica de la vida. Aunque de carácter general, estos tres artículos citados hacen abundantes referencias a las novelas del segundo período, las escritas después de 1920. Los dos artículos siguientes estudian la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán: Donald L. Fabian analiza el progreso del artista, vinculando la trayectoria del personaje con los períodos vitales tal y como Pérez de Ayala los concibe poemáticamente —fue la idea para un ciclo poético frustrado— en un ensayo fundamental, el prólogo a la edición argentina de *Troteras y danzaderas* (1942); en ese texto se concibe la vida humana como encaminada hacia una plenitud después de atravesar las tres fases vitales representadas poéticamente como *las formas, las nubes, las normas*. María del Carmen Bobes estudia la sintaxis temporal de la tetralogía, poniendo de manifiesto la unidad de las cuatro y analizando su estructura narrativa. María Dolores Rajoy Feijoo, en un brillante estudio,

analiza esas «novelas de transición» que son las tres *Novelas poéticas de la vida española* (1916) en su peculiaridad: las relaciones entre las poesías y el texto novelesco. El trabajo de Mary Ann Beck aborda el estudio de las obras de madurez, calificándolas de «tragedias grotescas».

Un acierto que enriquece notablemente la obra que comentamos ha sido la introducción de esos cuatro artículos que bajo el epígrafe «Deshumanización y vanguardia en la novela» anteceden la parte dedicada a Benjamín Jarnés. Las ideas estéticas de los años veinte y de principios de la siguiente década, singularmente las ideas de Ortega y su polémica con Baroja, se nos ofrecen en los artículos de Simone Bosveuil, E. Cordel McDonald (excesivamente descriptivo) y Donald L. Shaw, que trata sobre la réplica de Baroja a la «deshumanización». Cerrando el conjunto aparece un artículo de Víctor Fuentes, importante ensayo de interpretación de la narrativa de vanguardia que se ha convertido en uno de los textos fundamentales sobre dicho fenómeno literario. Como apunta el profesor Villanueva en la «Nota previa» que antecede a este segundo volumen, los trabajos recogidos en este apartado «pueden contribuir a una mejor ubicación en su contexto del autor de *El profesor inútil* y *Locura y muerte de Nadie*».

La última sección, dedicada a Benjamín Jarnés, contiene también un trabajo de Víctor Fuentes, que cierra la recopilación dando una interpretación sugestiva de la novelística jarnesiana («La dimensión estético-erótica y la novelística de Jarnés»); le anteceden un clásico artículo de Pedro Salinas y un muy completo estudio de Emilia de Zuleta en el que trata al hombre en su época —y sus relaciones con Ortega y la *Revista de Occidente*—, sus ideas acerca de la crítica, la práctica de la biografía y la estética y técnica de sus novelas. H. Th. Oostendorp analiza la estructura de *El profesor inútil* y Paul Ilie parte de las novelas de Jarnés para señalar aspectos de la novela deshumanizada.

Es también esta obra una llamada de atención sobre la novelística de la Edad de Plata, tan desigualmente estudiada y sujeta a

tópicos fosilizados, prejuicios y parcialidad interpretativa. Entre las muchas virtudes que en sus páginas se contienen, como lo esclarecedor de sus apreciaciones, lo innovador de algunos de sus planteamientos y lo sólido de sus juicios, yo destacaría su capacidad estimulante, la incitación a proseguir por el camino aquí apuntado, que se me antoja enormemente fecundo.



# Leopoldo Alas: su tiempo, su obra

José M.<sup>a</sup> Martínez Cachero  
*Las palabras y los días de Leopoldo Alas*  
Oviedo, I. D. E. A., 1984

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO  
*Universidad de Alicante*

El centenario de la primera edición de *La Regenta*, que hemos venido celebrando, y que ha dado ocasión a diversas publicaciones, conferencias, exposiciones y a un Simposio Internacional, ha posibilitado y producido, como fruto feliz, esta «Miscelánea de estudios sobre *Clarín*», subtítulo muy explícito que define desde su portada el carácter del libro que aquí reseñamos. Su autor, el doctor José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo, es —no hace falta decirlo— una de las máximas autoridades sobre la figura y la obra del escritor asturiano, y, desde luego, el investigador que con más asiduidad, ahínco y sólido conocimiento ha venido ofreciéndonos desde hace muchos años, en numerosos trabajos, los resultados de sus estudios e investigaciones.

El interés que presenta este volumen es obvio; el profesor Martínez Cachero ha reunido en él dieciocho trabajos sobre la vida y obra de Leopoldo Alas escritos a lo largo de más de treinta años: el más antiguo es de 1953 —apareció en *Archivum*— y re-



coge la crónica y la bibliografía del centenario del nacimiento de *Clarín*; el más reciente está fechado en 1984 y procede del número de *Los Cuadernos del Norte* dedicado a *La Regenta* en su centenario. *Las palabras y los días de Leopoldo Alas* encierra, pues, una selección de estudios realizados entre dos centenarios; estudios de los que se reproduce su texto original, pero —como indica su autor— con las necesarias correcciones y actualizaciones.

Es cierto que algunos de los trabajos aquí incluidos no son fáciles de conseguir, y el hecho de que este libro nos permita acercarnos a ellos es ya un aliciente para los muchos interesados en el estudio de *Clarín*; pero con ser esto una virtud, no es la mayor: si cada uno de los textos tiene por sí mismo entidad e interés —y el lector puede ir a buscar «ese artículo determinado» que no le ha sido posible consultar en la publicación originaria—, de la selección y organización ha surgido algo nuevo: los estudios se van complementando, van ocupando un preciso lugar en este mosaico; y entre todos nos ofrecen una imagen completa y precisa, rica en detalles y observaciones, de la vida, obra, relaciones literarias, contexto y fama póstuma de Leopoldo Alas.

El libro agrupa dieciséis trabajos en tres secciones, enmarcadas por uno de apertura y otro de cierre. «Leopoldo Alas *Clarín*, desde hoy» (fechado en 1981) tiene un carácter introductorio y globalizador; es una semblanza de Alas y resume el sentido de su actividad como crítico («paliques» frente a ensayos más pensados), novelista (*La Regenta*, en la que «impiadoso flagela a casi todos sus vecinos»), frente a la poética *Dofía Berta*), y su actitud política (enemigo del sistema de la Restauración).

La primera sección reúne, bajo el epígrafe «Biografía y Bibliografía», cinco estudios que en virtud de su disposición nos trazan la trayectoria desde el nacimiento hasta su fama póstuma: «Semblanza de Lepoldo Alas» son unas precisas páginas biográficas, resumen de su vida, mientras que «Leopoldo Alas, vecino de Oviedo» da cuenta de su existencia cotidiana en la ciudad. En «Necrologías sobre *Clarín*» nos presenta las reacciones manifestadas ante su muerte: el sentimiento de quienes lo trataron en Asturias; la alegría con que la celebró su enemigo Bonafoux, etc...;

recoge la fama póstuma inmediata, así como el siguiente artículo recoge la fama póstuma medio siglo después de su muerte (1951) y un siglo después de su nacimiento (1952).

La segunda sección, «Relaciones literarias y amistosas», sitúa a *Clarín* en su contexto —sus «palabras y sus días»— vital y literario. Documenta sus relaciones con Altamira en «13 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Rafael Altamira», donde recoge también un texto del alicantino y el prólogo de *Clarín* a *Mi Primera Campaña*. Con mucha precisión nos da cuenta de las relaciones entre el escritor asturiano y el joven José Martínez Ruiz en «*Clarín* y *Azorín* (Una amistad y un fervor)», utilizando interesantes documentos (artículos, «palique», cartas...) para reconstruir el proceso de esa amistad. En los tres artículos restantes, el escritor asturiano nos aparece como crítico de sus paisanos coetáneos, y en especial de su amigo, el novelista Palacio Valdés, observado en sus relaciones con los escritores gallegos.

La tercera sección completa el acercamiento: después de trazar su biografía y de analizar sus relaciones llegamos a su obra. Esta sección, «Obra literaria», está compuesta por siete trabajos que la atraviesan, comenzando por caracterizar su actividad como crítico, para abordar después aspectos de su narrativa y terminar con dos artículos sobre el teatro. El primer trabajo «Una introducción a la crítica clariniana» —estudio introductorio a su edición de *Palique* (1973)— es una excelente y utilísima visión de conjunto de su obra teórica; analiza sus libros y folletos dando noticias de cada uno de ellos (*Solos de Clarín*, *La literatura en 1881* —en colaboración con Palacio Valdés—, *Sermón perdido*, *Nueva campaña*, *Mezclilla*, *Ensayos y revistas*...) y subraya la singularidad del volumen *Palique* (1894). El siguiente artículo, «La actitud anti-modernista del crítico *Clarín*» —que fue publicado en el anterior número de estos *Anales*—, viene a estudiar las relaciones del escritor con la joven literatura española de la época finisecular, y a explicar su desacuerdo con una estética que le parecía mero juego, «virtuosismo sin apoyo en lo serio y trascendental». La obra narrativa es asediada en tres estudios y desde diferentes perspectivas: «Sobre la recepción ovetense de *La Regen-*

ta» documenta la hostil acogida y, sobre todo, la protesta del obispo, Ramón Martínez Vigil, la mediación de cuatro de sus compañeros en la docencia universitaria y la carta pública del escritor al obispo, más otra de carácter privado, con lo que se dio fin al incidente. «Doña Berta de Rondaliego en Madrid» es un minucioso comentario del capítulo octavo de esta novelita, y «Noticia de otras novelas largas del autor de *La Regenta*» —el último trabajo publicado (1984)— estudia los proyectos novelísticos no consumados, de los que han quedado fragmentos de diversa extensión; son seis títulos: *Speraindeo* (1880), *Las vírgenes locas* (1886), *Palomares* (1887), *Una medianía* (1889), *Cuesta abajo* (1890-91) y *Tambor y gaita* (1905). Interesante es el descubrimiento del fragmento de la novela colectiva *Las vírgenes locas*, que Sinesio Delgado ideó para ir publicando en *Madrid Cómic*, iniciada por Jacinto Octavio Picón y continuada por Ortega Munilla y Ramos Carrión. El monstruoso desbarajuste que se iba formando fue ordenado y encauzado por un tal *Flügel*, al que siguió *Clarín* en el capítulo VI; siendo este *Flügel* el mismo Leopoldo Alas, como se ha podido comprobar. Dos artículos sucesivos recogen la noticia del estreno de *Teresa* y críticas sobre la obra. El libro se cierra con un trabajo titulado «Oviedo en dos novelas del siglo XIX», en el que se realiza un cotejo entre *La Regenta* y *El Maestrante* (1893), de Armando Palacio Valdés.

Tal como se ha configurado este libro, debemos concluir afirmando que no nos encontramos ante una miscelánea preparada para la ocasión, un fruto de las circunstancias, sino ante una obra que parte de una selección y que otorga unidad al material recopilado: unos textos escritos a lo largo de más de treinta años de fecundos estudios; y de ello se deriva una de las principales características del volumen: la solidez. Otra característica es la riqueza documental que contiene, pues, además de las observaciones y conclusiones de su autor, aparecen transcritos epistolarios, prólogos, artículos...; textos de muy difícil acceso y de interés primordial para el historiador de la literatura. Porque, en definitiva, éste no es únicamente un libro sobre *Clarín*, sino también, y precisamente por tratarse de *Clarín* —el mejor observatorio de la literatura de su época— una obra sobre la literatura de la Restauración.

## Francisco Aguilar Piñal y Jovellanos

Francisco Aguilar Piñal  
*La biblioteca de Jovellanos (1778)*  
Madrid, C. S. I. C., 1984

J. A. RÍOS CARRATALÁ  
*Universidad de Alicante*

Tras la aparición del tercer tomo de la monumental e imprescindible *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII, D-F* (Madrid, C.S.I.C., 1984), Francisco Aguilar Piñal nos ofrece una nueva aportación de su infatigable tarea bibliográfica. No hace falta subrayar la importancia de la misma, pues cualquier interesado por la cultura española dieciochesca habrá tenido la oportunidad de comprobarla al utilizar los numerosos y ricos repertorios bibliográficos preparados por el doctor Aguilar Piñal a lo largo de su fructífera carrera investigadora.

En esta ocasión, nos presenta una auténtica primicia capaz de interesar no sólo a los jovellanistas, sino también a todos aquellos que intentan reconstruir el proceso de formación intelectual y estética de los ilustrados españoles. La edición del manuscrito 21879 (2) de la Biblioteca Nacional de Madrid, «Yndice de los Libros y M. S. que posee D. Gaspar de Jove-Llanos y Ramírez, del Consejo de S. M. y su Alcalde de Casa y Corte», fechado en septiembre de 1778, supone la posibilidad de conocer el inventario de la biblioteca de Jovellanos cuando éste se disponía a trasladar-

se de Sevilla a Madrid. A los 34 años, y tras su fructífera etapa sevillana (1768-1778), el joven magistrado había conseguido reunir 857 títulos impresos, con 1.300 volúmenes, una veintena de manuscritos y algunos tomos de papeles varios, así como 8 incunables. Importantes cantidades cuyo valor se acrecienta si tenemos en cuenta lo selecto de los libros reunidos. Sólo el empeño de un infatigable y exigente lector, más alguna circunstancia como la de poder adquirir en subasta pública parte de la biblioteca del Colegio de las Becas, uno de los que la Compañía de Jesús poseía en Sevilla, permite comprender que en un período relativamente corto se formara en la capital andaluza una biblioteca particular que sólo era superada por la magnífica del Conde del Águila, también estudiada por Aguilar Piñal («Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del Conde del Águila», *Cuadernos Bibliográficos*, 37 [1978], 141-162).

Pero no es el aspecto cuantitativo o lo destacado de algunos títulos lo que más nos puede interesar, sino la posibilidad de utilizar el inventario de la biblioteca de Jovellanos para «profundizar también en el conocimiento de su personalidad, de sus preferencias ideológicas y de su proyecto de futuro para su patria» (pág. 9). La variedad de unos títulos que abarcan los campos de la jurisprudencia civil y eclesiástica, las bellas letras, la filosofía, la historia y la erudición es una invitación para todos los interesados en encontrar las bases del «modelo más honesto y representativo del hombre ilustrado español». La gran presencia del humanismo europeo del siglo XVI en el inventario, junto con los títulos más representativos de la práctica totalidad de las corrientes de pensamiento dieciochescas, aporta las bases de una mentalidad tradicional y progresista a la vez que constituye el punto más elevado de la Ilustración española. Una mentalidad en la que la sólida formación humanística se conjuga con un interés por lo editado en su propia época, lo cual le permite adentrarse en autores como Bacon, Hume, Milton, Pope, Young, Montesquieu, Voltaire, Beccaria, Muratori... y un largo etcétera de puntos de referencia básicos para comprender la génesis de su propia obra. Desde una Sevilla en la que, junto con Olavide y otros, llevó a cabo una acción cultural dinamizadora tan excelentemente estu-

diada en otros trabajos por Aguilar Piñal, Jovellanos reúne una colección de textos en inglés, francés, latín, italiano y portugués que, a pesar de constituir tan sólo el germen de la que hubo de ser posteriormente una de las bibliotecas privadas más importantes de España —hoy perdida—, justifica plenamente las líneas esenciales de su propia trayectoria intelectual.

Creemos que el rigor de Aguilar Piñal complementa el estudio de Lucienne Domergue (*Les démêlés de Jovellanos avec l'Inquisition et la Bibliothèque de l'Instituto*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1971) y mejora el de Jean-Pierre Clément (*Las lecturas de Jovellanos*, Oviedo, IDEA, 1980), basado este último en una hipótesis de trabajo útil, pero muy relativa —máxime cuando no se aplica de una forma exhaustiva. Por otra parte, la presentación y los datos aportados por el investigador del C.S.I.C. permiten ofrecer un instrumento práctico de trabajo, en el que no falta la siempre recomendable presencia de la signatura de algún ejemplar localizado del título reseñado.

En definitiva, nos encontramos tal vez ante el más importante trabajo realizado en el interesante campo de las bibliotecas particulares españolas del siglo XVIII, el cual probablemente será estudiado con más asiduidad y precisión tras el oportuno artículo de Julián Martín Abad («Catálogos, índices e inventarios de bibliotecas particulares del siglo XVIII conservados en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Cuadernos Bibliográficos*, 44 (1982), 109-22). Por todo ello, nos debemos felicitar en la medida en que, gracias al presente trabajo y otros futuros de la misma índole, dispondremos de nuevos y precisos instrumentos de trabajo para enfrentarnos a la siempre difícil tarea de comprender nuestro siglo XVIII.



## Sobre el libro romántico

Lee Fontanella

*La imprenta y las letras en la España romántica*

Berna & Frankfurt, P. Lang, 1982

ENRIQUE RUBIO CREMADES

*Universidad de Alicante*

Lee Fontanella, profesor de Literatura Española en la Universidad de Texas (Austin), ha analizado sutil y minuciosamente el conglomerado de corrientes y tendencias ideológicas del Romanticismo desde la óptica de la imprenta. Las publicaciones del profesor Fontanella, «Madrid, sub specie aeternitatis», «The Fashion and Styles of Spain's costumbrismo», *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*, etc., han revelado siempre un agudo sentido crítico e innovador. Sus planteamientos, supuestos u opiniones nacen del rigor científico, de la paciente tarea de analizar periódicos, folletos y publicaciones que en la mayoría de las ocasiones suponen auténticas rarezas bibliográficas.

*La imprenta y las letras en la España romántica* consta de siete apartados, precedidos de un *Prefacio* y una *Introducción* sobre la industria en general y la industria de la imprenta en particular. El desarrollo tecnológico de la España del XIX fue un hecho que levantó controvertidas opiniones. El escritor romántico manifiesta su afán, su deseo del desarrollo tecnológico, ya que



ello significaba la democratización del saber a través de la normalización del «signo expresivo». Escasos artículos desmienten, como indica el autor, el entusiasmo por la actuación tecnológica de la imprenta, aunque España no pudiera competir con Francia, Inglaterra o Estados Unidos, de ahí que nuestra prensa insistiera más en sus logros artesanales por oposición a la industria pesada. De hecho, el factor tecnológico en general provocó un gran entusiasmo entre los escritores a la par que honda preocupación por sus efectos.

En el capítulo *El público lector* el autor ofrece un análisis cuantitativo del lector en la España decimonónica. La ausencia de monografías en España que analicen este aspecto se pone de manifiesto por parte del profesor Fontanella, ya que no existen estudios como los de Richard D. Altik sobre Inglaterra, como el titulado *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*. Lo más próximo a la obra de Altik, según el profesor Fontanella, es el artículo «The Romantic Novel in Catalonia» del hispanista Reginald F. Brown, sin olvidar los aciertos que en este campo suponen las obras de J. I. Ferreras y, en especial, la de José F. Montesinos titulada *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX, seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*.

El autor ofrece un detallado estudio sobre la figura del lector y del mundo empresarial que rodea a autores y libreros. Revelador es el testimonio de escritores, como el caso de Alcalá Galiano, que en el periódico *Floresta Española* analizó la difícil y grave situación del comercio de libros en España así como el analfabetismo que existió en la época. La relación exhaustiva de periódicos ofrecida por el profesor Fontanella nos permite analizar con gran exactitud el tema editorial, los efectos de la política y de las leyes en la difusión del comercio de la literatura, así como las encontradas opiniones entre los mismos escritores que a la vez eran grandes empresarios, como el caso del conocido folletínista W. Ayguals de Izco, hombre de un gran ingenio comercial.

En el capítulo *Significación de la imprenta en la España romántica* se analiza no sólo el carácter «revolucionario» de los medios expresivos y sus efectos, sino también la perspectiva del periódico en su relación con el libro y las diferencias de opinión respecto a la imprenta decimonónica. No menos interesante es el apartado que el autor dedica a las nuevas formas y locales de asimilación literaria en el siglo XIX, al surgir los salones de periódicos como centros de divulgación popular. Los ejemplos utilizados por el profesor Fontanella revelan el peculiar comportamiento del hombre romántico en su actitud frente al anuncio público visual.

El profesor Fontanella considera en el capítulo *El Arabismo icónico* que existen dos formas o tipos de realismo artístico posibles: el realismo icónico y el empírico. El primero —el realismo icónico revelador— no es el realismo empírico de la tradición; el segundo —el realismo empírico— utilizará la sintaxis de forma que la información sea descifrable en vez de ser icónicamente reveladora por su sublimidad. A renglón seguido el autor analiza la prensa romántica que se sirvió del realismo icónico como consecuencia de la inclusión del grabado en la prensa. Si *Cartas Españolas* y *El Artista* fueron los primeros periódicos en incluir el grabado en sus páginas, será *El Semanario Pintoresco Español* la publicación que gracias a su longevidad e importancia difunde el grabado. La técnica del mismo, así como las dificultades que entrañaba su aplicación en la industria española, son detenidamente estudiadas por el profesor Fontanella, que realiza un paciente escrutinio a través de las colecciones costumbristas españolas y europeas. De igual manera, el *Semanario Pintoresco Español* a través de su director y fundador, Mesonero Romanos, reflejará el significado de las ilustraciones. Sus palabras son harto elocuentes: «enriquecerán y harán más perceptible el objeto de que se trata».

En *La imprenta y las letras en la España romántica* cobra especial relieve entre los estudios del costumbrismo el apartado que su autor dedica al citado género. La confluencia artística entre la visión universal y la particularizada es el rasgo más importante a la hora de definir la actitud del escritor costumbrista. El profesor

Fontanella analiza la primera colección costumbrista —*Los españoles pintados por sí mismos*— en relación siempre con sus homónimas europeas.

Las colecciones literarias tanto en Francia como en España prescinden con el correr de los años del estudio del tipo nacional y urbano, ciñéndose más al estudio regional. Un ejemplo lo tenemos en la colección costumbrista *Los valencianos pintados por sí mismos*, editada en 1859.

Las analogías y semejanzas del costumbrismo romántico en relación con ciertas obras del siglo XVIII, así como la naturaleza colectiva e impersonal del costumbrismo, son aspectos ciertamente orientadores para el lector y el estudioso, en particular. En toda esta ingente nómina de periódicos y escritores el profesor Lee Fontanella dedica especial atención a la figura del escritor Antonio Flores, analizando su actitud a través de las páginas de *El Laberinto*, como ejemplo patente del escritor abrumado por las nuevas tecnologías aplicadas. Este mismo autor será una de las piezas clave para el análisis del capítulo *La industria prensil y el tipo literario* y, en especial, en el subapartado titulado *Relación entre la tipificación y el medio de expresión*. La novela de A. Flores, *Doce españoles de brocha gorda*, sintetiza a la perfección la elaboración narrativa del tipo, obra, por otro lado, que siempre se ha tenido en cuenta a la hora de estudiar la aparición de la novela realista, aunque se tome como punto de partida *La Gaviota* de Fernán Caballero.

Se complementa esta amplia visión romántica con estudios dedicados a la novela de la época. De ahí que el autor analice la novela histórica en su relación con la prensa y la influencia de la misma en la actualización de la novela histórica. No faltan, como es lógico, el análisis de la imprenta y sus relaciones con la política y la novela de tema socialista, siendo el periódico el verdadero transmisor de directrices socialistas. En este contexto ideológico el autor incide en el conocido caso de E. Sue, autor de los *Misterios de París*, obra editada en numerosísimas ocasiones y modelo de posteriores *misterios* que inundaron Europa.

El profesor Lee Fontanella finaliza su libro con un tema de gran interés para la crítica actual. Nos referimos a la literatura por entregas y al mundo que rodea a autores y lectores en general. No debemos olvidar que la etapa áurea de este producto subliterario se desarrolla por los años cuarenta, alcanzando cotas difícilmente imaginables en cuanto al número de lectores y tirada editorial.

En *La imprenta y las letras en la España romántica* encontramos una completa visión periodística analizada y cotejada minuciosamente. Tanto el *Semanario Pintoresco Español* —periódico en el que el profesor Lee Fontanella basa gran parte de sus razonamientos— como las publicaciones *El Museo de las Familias*, *El Artista*, *El Dómine Lucas*, *El Laberinto*, *El Monitor del Comercio*, *La Risa*, *La América*, etc., son puntualmente analizadas por el autor. De igual manera el lector encontrará originales apreciaciones a la hora de enjuiciar los distintos géneros existentes en la época romántica, en particular las colecciones costumbristas. Libro, en definitiva, de máximo interés para el estudio de la literatura romántica española no sólo por la amplísima bibliografía utilizada, sino también por las sugestivas apreciaciones y conclusiones que de él se desprenden.



UNA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

# EL VALDEMARO

(1792)

de

VICENTE MARTÍNEZ COLOMER

Edición crítica, estudio preliminar y notas de  
Guillermo Carnero

Publicada por el Instituto «Juan Gil-Albert»  
de la Excma. Diputación Provincial de Alicante



Vicente Martínez Colomer nació en Benisa (Alicante) en 1762 y murió en Valencia en 1820. Fue poeta y autor de obras históricas, religiosas y narrativas. Entre todas ellas destaca *El Valdemaro*, novela de aventuras y lances extraordinarios, que refleja a la perfección el espíritu de un siglo XVIII ya plenamente romántico, al introducir lo sobrenatural en el entramado de la vida real y presentar la pasión como el principal motor de las acciones humanas.

*El Valdemaro* fue uno de los grandes éxitos editoriales de su tiempo, alcanzando cinco ediciones entre 1792 y 1822.



*Pedidos a su librero habitual o al Instituto «Juan Gil-Albert»  
de la Diputación de Alicante*

*Avda. General Mola, 6, Alicante (España)*

# GREGORIO MAYANS Y SISCAR

## OBRAS COMPLETAS

Dada la dificultad de encontrar en librerías o bibliotecas las obras de Mayans y Siscar (1699-1781), una de las máximas figuras de la Ilustración española, el intento del Ayuntamiento de Oliva, con la ayuda de la Diputación de Valencia y la Conselleria de Cultura de la Generalidad Valenciana, de publicar las *Obras completas* de Mayans debe ser celebrado con el máximo elogio. Cuida de la edición Antonio Mestre, que ha centrado su interés en ofrecer un texto depurado, señalando las variantes entre las diferentes ediciones y respecto a los manuscritos autógrafos que se conservan en los fondos mayansianos. Un prólogo global a cada volumen y una breve introducción a cada una de las publicaciones mayansianas, que exponen las circunstancias concretas en que aparecieron, contribuyen a clarificar el contexto y sentido de la obra. En un principio, aparecen las obras escritas en castellano, que constarán de 5 volúmenes:

- I G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. I. *Historia*. Edición preparada por Antonio Mestre Sanchis. Valencia, 1983. Contiene: Vida de Antonio Agustín - Pensamientos literarios - Censura a la «España primitiva» - Constituciones de la Academia Valenciana - Vida de Nicolás Antonio - Prefación a las «Obras Cronológicas» del marqués de Mondéjar - Prefación a las «Advertencias del P. Mariana», de Mondéjar - Defensa del rey Witiza...
- II G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. II. *Literatura*. Edición preparada por A. Mestre. Prólogo de Jaime Siles. Valencia, 1984. Contiene: Oración en honor de las obras de don Diego Saavedra Fajardo - Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española - El orador christiano - Vida de Miguel de Cervantes Saavedra - Orígenes de la lengua española - Conversación de don Plácido Veranio sobre el «Diario de los literatos de España» - Ensayos oratorios...
- III G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. III. *Retórica*. Ed. preparada por A. Mestre. Prólogo de Jesús Gutiérrez, Valencia. 1984.
- IV G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. IV. (De próxima aparición). Contendrá: Observaciones al Concordato de 1753 - Carta al Dr. José Berni sobre las leyes españolas - Diccionario universal de la jurisprudencia...
- V G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. V. (En preparación). Ensayos. *Varia*. Contendrá: 1) Tratado sobre la pintura - 2) Vida de Virgilio Marón - 3) Carta al pavorde Vicente Calatayud - 4) Cartas morales - 5) Prólogos a Cristóbal Coret, J.B. Berni, Piquer, Ximeno...

*Pedidos:* Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva  
Valencia (España)

# ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ISSN 0212 - 7636

**Revista publicada con periodicidad anual por el Departamento de Lengua Española y el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.**

**ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA incluye trabajos de Lingüística y de Teoría y Crítica literarias.**

**Contenido del Número 1, Año 1983 (350 páginas):**

E. ALCARAZ VARÓ, «De la lingüística oracional a la supraoracional» M. CRESPI-  
LLO, «Los universales del lenguaje: el ciclo transformacional y la "rule of tree-pruning"».  
V. DEMONTE, «Nuevas distinciones conceptuales en gramática generativa y algunas  
observaciones sobre sintaxis y discurso». E. FELIU GARCÍA, «Publicidad y connota-  
ción: el mensaje de inferencia». A. GARCÍA BERRIO y T. ALBALADEJO MAYOR-  
DOMO, «Estructura composicional. Macroestructuras». F. GIMENO MENÉNDEZ,  
«Hacia una sociolingüística histórica». J.M. JIMÉNEZ CANO, «Presupuestos teóri-  
cos para una grafémica textual». E. RAMÓN TRIVES, «Mecanismos de identifica-  
ción y nexuación compleja en la dinámica textual». J.L. ROMÁN DEL CERRO, «La  
estructura léxico-semántica de la coordinación». A. VERA LUJÁN, «Sobre el trata-  
miento de la sintaxis en algunas propuestas generativas». Recensión: G. Haensch, L.  
Wolf, S. Ettinger y R. Werner, *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicogra-  
fía práctica* (D. AZORÍN FERNÁNDEZ).

**Contenido del Número 2, Año 1984 (318 páginas):**

A. GARCÍA BERRIO, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para  
una Retórica general)». F. GIMENO MENÉNDEZ, «Multilingüismo y multilectismo».  
S. VARELA ORTEGA, «Lo natural en fonología». N. RAINÓ, «Los prefijos verba-  
les en húngaro. A propósito de algunos estudios recientes». J.M. HERNÁNDEZ TE-  
RRÉS, «Un tipo de construcciones pronominales en español: los verbos con incremen-  
tación pronominal obligatoria». S. RODRÍGUEZ MARTÍN-MONTALVO, «El ver-  
bo en el *Lapidario* de Alfonso X». I. BOSQUE, «Negación y elipsis». J.L. RIVARO-  
LA, «¿Quién es nosotros?». J.S. PETÖFI, «Funciones de expresión, oraciones, actos  
comunicativos, textos (Aspectos del significado y de su tematización en la estructura  
de una teoría textual)». F. ABAD NEBOT, «¿Es posible una *Historia de las ideas lin-  
güísticas en España?*». J.M. POZUELO YVANCOS, «Focalización y estructura tex-  
tual: la capilla de Brandeso en la *Sonata de Otoño*». A. HERRERO BLANCO, «Co-  
textualidad y clausura: Pues mi pena veis...». Recensión: M. Brevia Claramonte, *Sanctus'  
Theory of Language. A Contribution to the History of Renaissance Linguistics*,  
(F. CHICO RICO).

*Redacción y Secretaría:*  
Departamento de Lengua Española  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Alicante  
03071 - Alicante (España)

*Administración editorial:*  
Secretariado de Publicaciones  
Universidad de Alicante  
03071 - Alicante (España)



**AVISO A LOS SUSCRIPTORES  
Y COMPRADORES DE  
ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA**

Existe en almacén un corto número de ejemplares del volumen I (1982, 350 páginas) al precio de 1.800 pesetas.

Admitimos suscripciones y órdenes anticipadas de compra a partir del volumen II (1983) inclusive. El número de páginas se fija en 550 aproximadamente, y el precio en 4.500 pesetas.

Ligeros reajustes del precio de venta podrían producirse anualmente en función directa del aumento de los costes de impresión.

*Redacción y Secretaría:*

Departamento de Literatura Española  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Alicante  
03071 - Alicante (España)

*Administración editorial:*

Secretariado de Publicaciones  
Universidad de Alicante  
03071 - Alicante (España)

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N°1, 1982

Rafael ALEMANY

*El Tratado de la perfección del triunfo militar* de Alfonso de Palencia

Stéfano ARDUINI

La teoría de la elipsis en Francisco Sánchez de las Brozas

Dolores AZORIN

Aspectos del discurso repetido en *El Diablo Cojuelo*

Giovanni CARAVAGGI

Pedro Fernández de Navarrete. Testi poetici inediti e rari

Fernando R. DE LA FLOR

Un sermón en jeroglíficos de Alonso de Ledesma

Antonio GARCIA BERRIO

Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro

Francisco AGUILAR PIÑAL

Anverso y reverso del *quijotismo* en el Siglo XVIII español

Juan Antonio RIOS

García de la Huerta y el *antiespañolismo* de Gregorio Mayans

Tomás ALBALADEJO

Sobre un texto dramático del Duque de Rivas

Miguel-Angel CUEVAS

Ideas de Blanco White sobre Shakespeare

Enrique RUBIO

Novela histórica y folletín

Giovanni ALLEGRA

Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista

Guillermo CARNERO

El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno

Miguel-Angel LOZANO

El arte del relato en Pérez de Ayala: aproximaciones formales

Brian HUGHES

Cernuda and the Poetic Imagination

Francisco GIMENO

El seseo valenciano

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N°2, 1983

J. ÁLVAREZ BARRIENTOS  
Teoría de la novela en el siglo XVIII

A. AMUSCO  
La poesía de Ros de Olano

E. CALDERA  
Representaciones calderonianas en la  
época prerromántica

J. CASTAÑÓN  
Sebastián de Miñano

C. E. CORONA  
Los motines de Alicante en 1766

F. R. DE LA FLOR  
Arcadía y Edad de Oro en la bucólica  
dieciochesca

S. DE LA NUEZ  
Viera y Clavijo, poeta ilustrado

A. DOMÍNGUEZ ORTIZ  
La batalla del teatro en el reinado de  
Carlos III (I)

A. EGIDO  
*La Giganteida*, de Ignacio de Lúzán

J. ESCOBAR  
Larra durante la *Ominosa Década*

F. ETIENVRE  
Filosofía de la sinonimia en la  
España de las Luces

A. GIL NOVALES  
Repercusiones españolas de la  
Revolución de 1830

F. LAFARGA  
Una réplica a la *Encyclopédie  
Méthodique*

M. A. LOZANO  
Un texto desconocido de Alejandro  
Sawa

L. MARISTANY  
Lombroso y España

J. M. MARTÍNEZ CACHERO  
La actitud antimodernista de *Clarín*

J. M. NAVARRO ADRIAENSENS  
Leopoldo Alas ante la lengua

G. PAOLINI  
*Doña Luz*, de Juan Valera

C. REAL RAMOS  
Prehistoria del drama romántico

J. A. RÍOS  
El teatro de Cienfuegos

E. RUBIO  
Costumbrismo y novela

J. SILES  
Una fuente griega de Valera

M. C. SIMÓN PALMER  
Escritoras españolas del siglo XIX

J. URRUTIA  
El camino cerrado de Núñez de Arce

I. M. ZAVALA  
Inquisición y erotismo en el  
siglo XVIII

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

# TARIFA DE PUBLICIDAD EN ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

La página de texto publicitario se insertará al precio de 15.000 pesetas.

Rogamos nos consulten en el caso de páginas en color o grabado.

Aceptamos intercambio de publicidad con otras publicaciones periódicas.

Dirijan su correspondencia a:

*Departamento de Literatura Española  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Alicante  
Carretera de San Vicente  
03071 - Alicante (España)*



## COLABORADORES DE ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA (Números I a III)

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL. Investigador científico del Instituto «Miguel de Cervantes» del C.S.I.C. Miembro de la Junta directiva de *Revista de Literatura*.

Ha participado en diversos congresos, coloquios y seminarios, nacionales e internacionales, entre los que destacamos el *II Simposio sobre el P. Feijóo y su siglo* (Oviedo, 1976), *Coloquio Internacional en Homenaje al Prof. Noël Salomon* (Barcelona, 1978), *I Congreso Internacional sobre Cervantes* (1978), *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín* (Bologna, 1978), *Coloquio Internacional sobre España a mediados del siglo XVIII* (Oviedo, 1979). Es autor de más de treinta libros y monografías, entre ellos *La Sevilla de Olavide* (1966), *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII* (1966), *La obra poética de Manuel Reina* (1968), *Romancero popular del siglo XVIII* (1972), *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (1974), *La prensa española en el siglo XVIII: diarios, revistas y pronósticos* (1978), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 3 vols. (1981-1984), etcétera.

Es asimismo autor de más de un centenar de artículos aparecidos en *Archivo Hispalense*, *Insula*, *Anales Cervantinos*, *ABC*, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, *Anales de la Universidad Hispalense*, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, *Revista de Literatura*, *Revista de Filología Española*, *Hispania Sacra*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Cuadernos Bibliográficos*, *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*.

RAFAEL ALEMANY FERRER. Profesor Titular del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante.

Ha colaborado en los libros siguientes con R. B. Tate, la edición y traducción de las *Epístolas latinas* de Alfonso de Palencia (Barcelona, 1984) y está en prensa su edición de la *Celestina*. Artículos suyos han aparecido en *Estudi General*, *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval*...

TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO. Es Profesor Titular de Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante.

Ha colaborado en los libros siguientes: F. Abad Nebot y A. García Berrio (coordinadores), *Introducción a la Lingüística*, Madrid, Alhambra, 1982; J. S. Petöfi (ed.), *Text versus Sentence Continued*, Hamburgo, Buske, 1982; P. Aullón de Haro (coordinador), *Introducción a la Crítica Literaria actual*, Madrid, Playor, 1984.

Artículos publicados en las revistas siguientes: *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, *Revista Española de Lingüística*, *Lingua e Stile*, *Lexis*, *Anales de Literatura Española*, *Estudios de Lingüística*, *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*.

JOAQUÍN ALVAREZ BARRIENTOS. Colaborador en el equipo «Fuentes de la Etnografía Española» dirigido por don Julio Caro Baroja en el C. S. I. C. Ha publicado *El anillo de Giges* de José Cañizares (1983).

GIOVANNI ALLEGRA. Profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Perugia. Académico de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Correspondiente extranjero de la Real Academia Española.

Ha participado en diversos congresos internacionales de hispanística con relaciones y ponencias (Salamanca, 1974; Bolonia, 1976; Toronto, 1977; Madrid, 1983; Providence, 1983; etc.). De entre sus publicaciones destacamos los volúmenes *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX* (1980), *Il regno interiore. Premesse e sembianze del modernismo in Spagna* (1982; de próxima traducción al español) y las siguientes traducciones y ediciones: R. Lulio, *Libro dell'Ordine della Cavalleria* (1972); Ramón del Valle-Inclán, *La lampada meravigliosa*; A. de Torquemada, *Jardín de flores curiosas* (1983). Ha publicado artículos en el *Boletín de la Real Academia Española*, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia*, *Intervento*, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, *Arbor*, *Vie della Tradizione*, etc.

ALEJANDRO AMUSCO. Poeta y ensayista. Es autor de diversas traducciones: *El cementerio marino* de Paul Valéry (1975), *Diecisiete poemas* de Cavafis (1975) y *Trece sonetos* de John Keats (1976).

RENÉ ANDIOC. Catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Perpignan. Miembro de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos (Casa de Velázquez).

Entre sus publicaciones en volumen se encuentra su tesis doctoral *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (1970), corregida y aumentada en su versión española *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*; así como las ediciones del *Epistolario de Moratín* (1973) y el *Diario de Moratín* (1968).

Ha publicado varios artículos sobre teatro y escritores del siglo XVIII en *Hispanic Review*, *Bulletin Hispanique*, *Revue de Littérature Comparée*, *Mélanges de la Casa de Velázquez* y en los volúmenes colectivos *Historia de la Literatura Española* (1980), *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon* (1979), *Homenaje a Juan López Morillas* (1982), *Creación y público en la literatura española* (1974).

STEFANO ARDUINI. Es profesor numerario de Literatura Italiana del Conservatorio de Música de Venecia.

Artículos publicados en las revistas siguientes: *Lingua e Stile*, *Lengua*, *Anales de Literatura Española*, *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*.

Autor de los libros de poesía siguientes: *Poesie*, Fasano, Cosenza, 1977; *Spiragli*, Flaminia, Pesaro, 1984.

PEDRO AULLON DE HARO. Profesor de la U.N.E.D. en Madrid. Autor de numerosos estudios de teoría y crítica literaria; entre ellos: *La poesía en el siglo XIX* (1982), *El ensayo en los siglos XIX y XX* (1984), *La poesía de la Generación del 98* (1984), *Por una Filología General* (1984), etcétera. Han aparecido artículos suyos en *Analecta Malacitana*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista de Literatura*, *Dicenda*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Estudios de Lingüística*.

DOLORES AZORIN. Profesora en el Departamento de Lengua Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Alicante. Ha publicado *La obra novelística de Rafael Pérez y Pérez* (1983) y prepara una edición crítica de *El Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara.

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES. Catedrática de Crítica Literaria en la Universidad de Oviedo. Ha participado en Congresos de las sociedades españolas de Lingüística y de Semiótica, y en el Simposio Internacional sobre «Clarín» y *La Regenta* (Oviedo, 1984).

Autora de los volúmenes siguientes: *Las personas gramaticales* (1971), *La semiótica como teoría lingüística* (1973), *Gramática de «Cántico»* (1975), *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio»* (1977), *Comentario semiológico de textos literarios* (1978), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»* (1985).

JEAN-FRANÇOIS BOTREL. Catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Rennes-II. Ha publicado los siguientes libros: *Les conditions de la communication imprimée en Espagne, 1868-1914* (1985) y *Les libraires et la diffusion du livre en Espagne, 1868-1914* (1985). Ha participado en los volúmenes colectivos: *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea* (Madrid, 1974), *Actas del I Congreso Internacional de estudios galdosianos* (Las Palmas, 1977), *Homenaje de los hispanistas franceses a Noël Salomon* (Barcelona, 1979), *Creación y público en la literatura española* (Madrid, 1974), *Prensa y sociedad en España, 1820-1936* (Madrid, 1975), *Homenaje a M. Tuñón de Lara* (Madrid, 1981), *Metodología de la historia en la prensa española* (Madrid, 1982), *L'infra-littérature en Espagne au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* (Grenoble, 1977).

Artículos suyos han aparecido en *Bulletin Hispanique*, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, *Letras de Deusto*.

ERMANN CALDERA. Catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Facoltà di Magistero de la Universidad de Génova. Director del Instituto de Lenguas y Literaturas Extranjeras de dicha Facultad. Ha participado en diversos congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas y de otras entidades. Organiza periódicamente congresos sobre el romanticismo español e hispano-americano.

Ha publicado los volúmenes: *Il teatro di Moreto* (1960), *Primi manifesti del romanticismo spagnolo* (1962), *Il drama romantico in Spagna* (1974) y *La commedia romantica in Spagna* (1978). Ha publicado en diversos volúmenes colectivos, así como en las revistas *Prohemio*, *Letterature*, *Cuadernos de Filología*, *Lingüística e Letteratura* y *Quaderni Ibero-Americani*.

GIOVANNI CARAVAGGI. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Pavía. Es autor de medio centenar de trabajos, entre los que podemos citar sus libros *Vangeli provenzali dell'Infancia* (1963), *I paesaggi «emotivi» di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo* (1969), *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento* (1974), *Miscelanea spagnola della Biblioteca Trivulziana* (1976), etc. Ha publicado artículos en *Marche Romano*, *Letterature Moderne*, *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, *Cultura Neolatina*, *Studi di Letteratura Spagnola*, *Revue des Langues Vivantes*, *Neophilologus*, *Quaderni Ibero-Americani*, *Studi e problemi di critica testuale*, *Linguistica e Letteratura*, *Studi Ispanici*, *Revista de Literatura*, etc. Ha participado en volúmenes colectivos y ha traducido, entre otras obras, *La España del Cid* de R. Menéndez Pidal (1966) y la lírica de Boscán: *Liriche scelte* (1971), con introducción y notas.

GABRIELLA CARTAGO. Profesora de Historia de la Lengua Italiana de la Universidad de Milán. Ha participado en el XIV Congresso Internazionale Stendhaliano (Florencia, 1982) y en el Congresso Internazionale per il IV Centenario dell'Accademia della Crusca. Ha publicado en los volúmenes colectivos *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale* (1983), en el *Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere* (1977), así como en el *Bolletino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio*.

JESÚS CASTAÑÓN DIAZ. Catedrático de la Escuela Universitaria de Magisterio de Valladolid. Académico Numerario de la Institución Tello Téllez de Meneses (Centro de Estudios Palentinos). Miembro del C.E.S. XVIII (Universidad de Oviedo). Es autor de *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII* (1973) y artículos en *Afanés del Magisterio* (Valladolid) y en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* (Palencia).

CARLOS E. CORONA BARATECH. Catedrático de Historia Universal Moderna y Contemporánea de la Universidad de Zaragoza. Consejero de la Institución Fernando el Católico de Zaragoza y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia.

Entre sus publicaciones se encuentran los siguientes estudios: *Toponimia navarra en la Edad Media* (1947), «Hispanoamérica en el siglo XIX», *Estudios Americanos*, n. 27 (1953), *José Nicolás de Azara, ministro de España en Roma* (1948), *Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV* (1957), *La doctrina del poder absoluto en España en la crisis del XVIII al XIX* (1962) y *Cara y cruz de la revolución industrial* (1960).



SEBASTIÁN DE LA NUEZ CABALLERO. Catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de La Laguna. Miembro de la Junta de Gobierno del Instituto de Estudios Canarios. Ha participado en varios Congresos internacionales de hispanistas y ha formado parte del Comité Organizador de los Congresos Galdosianos en Las Palmas, 1973 y 1977. Ha publicado en volumen *Tomás Morales, su vida, su tiempo y su obra* (1954), *Unamuno en Canarias* (1964), *Cartas del Archivo de Galdós* (1967), *Manuscritos de la oda al Atlántico* (1973); ha dirigido el t. III de la *Historia de Canarias* (1981). Ha colaborado en homenajes a E. Serra Rafols (1973), Sánchez Castañer (1980), Orozco Díaz (1979), Juan Manuel Blecuá (1974). Es autor de numerosos artículos en *Insula*, *Papeles de Son Armadans*, *Anales de la Universidad de Murcia*, *Revista de Filología*, *Anuario de Estudios Atlánticos*, etc.

FERNANDO DE LA FLOR. Catedrático de Instituto. Ha publicado diversos trabajos en *Archivo Agustiniiano*, *Dieciocho*, *Revista de Literatura*, *Provincia de Salamanca*, *Boletín del Museo Camón Aznar*, *Revista de Historia Militar y Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*.

ANTONIO DOMINGUEZ ORTIZ. Catedrático de Bachillerato hasta su jubilación. Miembro Numerario de la Real Academia de la Historia. Miembro de Honor de la Academia Sevillana de Buenas Letras. Corresponsiente de la British Academy. Doctor *Honoris Causa* por las Universidades de Granada, Madrid (Complutense), Barcelona (Central), Córdoba, Sevilla y Burdeos. Premio «Príncipe de Asturias» de Ciencias Sociales en 1982. Medalla de Oro de la ciudad de Sevilla. Gran Cruz de la Orden de Alfonso el Sabio. Miembro de la Asociación Internacional de Ciencias Históricas y ponente de la misma en los Congresos de Prato (1975), Roma (1977), Londres (1979), Moscú (1980) y Nápoles (1981).

Ha publicado más de veinte volúmenes, relativos a temas de Historia de España, de Andalucía y de Sevilla; entre ellos: *Orto y ocaso de Sevilla* (1946), *La sociedad española en el siglo XVIII* (1955), *Política y Hacienda de Felipe IV* (1960), *La sociedad española en el siglo XVII* (1963-70), *The Golden Age of Spain* (1971), *Los Reyes Católicos y los Austrias* (1973), *Alteraciones andaluzas* (1973), *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español* (1977), *Los Moriscos. Vida y tragedia de una minoría* (1978), *Andalucía ayer y hoy* (1983).

AURORA EGIDO. Catedrática de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Miembro de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Coordinadora de la Asociación de Especialistas del Siglo de Oro Español.

Ha publicado los libros: *La Poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)* y *La fábrica de un auto sacramental: Los Encantos de la Culpa*; ha editado las *Rimas* de Juan de Moncayo, el *Aula de Dios* de Miguel de Dicastillo, los *Retratos de los Reyes de Aragón* de Andrés de Uztarroz y el *Paraíso cerrado y los Fragmentos de Adonis* de Pedro Soto de Rojas.

JOSÉ ESCOBAR. Profesor de Español de la Universidad de Toronto. Tiene publicados más de veinte trabajos, entre los que destaca su libro *Los orígenes de la obra de Larra* (1973). Sus artículos han aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista de Occidente*, *Bulletin Hispanique*, *Boletín de la Real Academia Española*, *Papeles de Son Armadans*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *Hispanic Review*, *Scripta Mediterranea*, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, *Kentucky Romance Quarterly*.

FRANÇOISE ETIENVRE. Profesora en la Universidad de Caen, Francia. Ha publicado trabajos en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, *Bulletin Hispanique*, *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tiene en prensa la ed. crítica de la obra de Antonio de Capmany *Centinela contra franceses*.

ANTONIO GARCIA BERRIO. Catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha participado en los siguientes congresos: *IV Internacional de Hispanistas*, *I Internacional de Lingüística y Literatura* (Puerto Rico, 1977), *Centre National de la Recherche Scientifique* (Montpellier, 1977 y 1978), *Estatuto del personaje en la literatura del Siglo de Oro* (Madrid, Casa de Velázquez, 1979), *II Simposio «Lingua e Stile»* (Bolonia, 1980), *Internacional sobre «Text processing»* (Estocolmo, Fundación Nobel, 1980), *Quevedo* (Universidad de Salamanca, 1980), *Garcilaso* (id., 1983). Profesor invitado en las Universidades de Heidelberg, Bielefeld, México, Río de Janeiro.

Es autor de los siguientes libros: *España e Italia ante el conceptismo* (1968), *Quevedo: de sus almas a su alma* (1970), *Significado actual del formalismo ruso* (1973), *Introducción a la poética clasicista: Cascales* (1975), *Estructura y génesis en la pintura de Aurelio* (1975), *La lingüística moderna* (1977), *Formación de la teoría literaria moderna* (1977 y 1980, 2 vols.), *Intolerancia de poder y protesta popular: los debates sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro* (1978), *Semiótica textual de un discurso plástico: E. Brinkmann* (1981).

Ha publicado artículos en: *Convivium, Anales de la Universidad de Murcia, Revista de Filología Española, Studi e problemi di critica testuale, Lexis, Revista Española de Lingüística, Dispositio, Studia Philologica Salmanticensis, Revista de Literatura, Poetics, Poetics today, Zeitschrift für romanische Philologie, Lingua e Style, Intersezioni*.

ALBERTO GIL NOVALES. Catedrático de Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Participante en los *Coloquios de Pau* de 1973, 1974, 1976 y 1979; *II Congreso sobre el P. Feijóo* (Oviedo, 1976); *V y VI Congresos Internacionales sobre la Ilustración* (Pisa, 1979, y Bruselas, 1983); *Congreso sobre Liberalismo Ibérico* (Lisboa, 1981); *International Conference on the Enlightenment in a Mediterranean Context* (Toronto, 1982); Congreso sobre Napoleón y los españoles (Aix-en-Provence, 1983); *El legado de Costa* (Huesca, 1983); *La revolución burguesa en España* (Leipzig, 1983); *II Reunión de Historiadores rusos y españoles* (Madrid, 1983).

Es autor de más de una docena de volúmenes, entre los que citamos *Derecho y revolución en el pensamiento de Joaquín Costa* (1965), *Antonio Machado* (1966), *El trienio liberal* (1980), *Rafael de Riego. La revolución de 1820, día a día* (1976) o *La prensa en la revolución liberal* (1983). Ha publicado artículos en *Revista de Occidente, Revista de Indias, Nueva Revista de Filología Hispánica, B.O.C.E.S. XVIII, Cuadernos de Filología*, etc.

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO. Catedrático en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California en Los Angeles. Ha dictado numerosas conferencias y ha participado en diversos Congresos, entre los que destacamos: *IX Congreso del Medieval Institute of Western Michigan University* (1974), *V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Burdeos, 1974), *Second California Convocation in Romance Philology* (Los Angeles, 1975), *Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1979), *VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980).

Autor de varios artículos aparecidos en diversas revistas (*Nueva Revista de Filología Hispánica, Hispanic Review*, etc.), ha publicado también los libros *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV* (1972), *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval* (1975), *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento* (1977), y ha participado en los volúmenes *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria* (1979) y *Don Juan Manuel: VII Centenario* (1982).

FRANCISCO GIMENO MENENDEZ. Profesor del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Alicante. Ha participado en el V, VI, VII, X y XII *Simposio de la Sociedad Española de Lingüística* (1975, 1976, 1977, 1980 y 1982); en el *XVI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas* (1980); *X Congreso Mundial de Sociología (Sección de Sociolingüística)* (México, 1982); *I Congreso Internacional sobre el Español de América* (San Juan de Puerto Rico, 1982), y *Congreso Internacional sobre Alfonso X el Sabio* (1984).

Ha publicado el libro *Estudio filológico de la versión romance de privilegios de Alfonso X el Sabio a Alicante* (1971), y diversos artículos en *Revista Española de Lingüística, Treballs de Socio-lingüística Catalana, Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante* y *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*.

PAUL-JACQUES GUINARD. Catedrático de la Universidad de París-IV, y Director de su Instituto de Estudios Ibéricos. Miembro desde 1984 del Conseil Supérieur des Universités.

Ha publicado los volúmenes *Guide du thème espagnol* (1971), *Écrire en espagnol* (1972) y *La presse espagnole de 1737 à 1791* (1973), y numerosos artículos en *Bulletin Hispanique, Revue de Littérature comparée, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Ibérica*, y en los Homenajes: a J. Sarrailh, Ch. V. Aubrun y M. Bataillon.

BRIAN HUGUES. Profesor en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante. Se encuentra en vías de publicación su libro *Influencias inglesas en la poesía de Luis Cernuda*.

PABLO JAURALDE POU. Catedrático de Literatura Española de la Edad de Oro en la Universidad Autónoma de Madrid. Bajo su dirección se está realizando una Guía de Bibliotecas de España. Dirige una colección de la Editorial Castalia (Biblioteca de Historia y Crítica), y es responsable y organizador del Seminario Internacional «Edad de Oro», que se celebra anualmente en Madrid.

Ha publicado ediciones de clásicos españoles: *Libro de Buen Amor*, *Cancionero de Obras de Burlas*, etc. Es autor de una quincena de libros, entre los que se cuenta un *Manual de investigación literaria* (1981). Ha colaborado con artículos y reseñas profesionales en revistas como *Bulletin Hispanique*, *Hispanic Review*, *Boletín de la Real Academia Española*, *Ideologies and Literature*, *Philologia Pragensia*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, *Revista de Lingüística Española*, *Letras de Deusto*, *Anales Cervantinos*, *Edad de Oro*, *Cuadernos Bibliográficos*, etc.

FRANCISCO LAFARGA. Profesor de Literatura Francesa en la Universidad de Barcelona. Miembro de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, del Centro de Estudios del Siglo XVIII y de la Société Française d'Étude du XVIII<sup>e</sup> Siècle.

Ha presentado comunicaciones en el I y III Simposios de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Participó en el *Coloquio Diderot* de Cerisy-la-Salle (julio, 1983).

Ha publicado los libros *Voltaire en España (1734-1835)* (1982), *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I: Bibliografía de impresos* (1983), y traducciones —con introducción y notas— de Beaumarchais, Diderot, Voltaire y del abate Prévost. Han aparecido artículos suyos en *Anuario de Filología*, *Revue de Littérature Comparée*, 1616, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza*, *Insula* y en los *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*.

LILY LITVAK. Catedrática de Literatura Española en la Universidad de Texas, en Austin. Autora de los siguientes libros: *El Nacimiento del Niño Dios. A Pastorela from Tarimoro, Guanajuato* (1973), *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature. 1895-1905* (1975), *Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica* (Barcelona, 1978), *Erotismo fin de siglo* (1979), *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* (1980), *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)* (1981), *El cuento anarquista. Antología (1880-1911)* (1982), *Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)* (1984), *El jardín de Alá. Temas del exotismo musulmán en la literatura española. 1875-1914* (1985). En prensa, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de fin de siglo*.

JOSÉ MANUEL LOPEZ DE ABIADA. Profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Zurich. Es autor de los siguientes libros: *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político* (1980) y *Gottfried Benn* (1983). Ha preparado las ediciones de *La Venus mecánica* (1983) y *El nuevo romanticismo* (1984) de José Díaz Fernández, y una antología de José Antonio Balbontín (1983).

MIGUEL ANGEL LOZANO MARCO. Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha participado en el VII Congreso de Historia de la Medicina (Alicante, 1983) y en Simposio Internacional «Clarín» y «La Regenta» (Oviedo, 1984).

De entre sus publicaciones destacan el libro *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala* (1983) y su contribución al volumen colectivo *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria* (1979).

Artículos suyos han aparecido en *Anales de Literatura*, *Anales Azorinianos*, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, *Revista de Literatura*.

LUIS MARISTANY. Catedrático de Instituto. Es autor de los estudios *El gabinete del doctor Lombroso* (1973), «*La Realidad y el Deseo*» de Luis Cernuda (1982); y compilador, en edición crítica, de las obras completas de Cernuda (en colaboración con Derek Harris). Ha publicado asimismo un «dossier» sobre *Rubén Darío en Mallorca* (1978) y ha traducido obras de Edmund Wilson, Proust y Lewis Carroll.

JOSÉ MARÍA MARTINEZ CACHERO. Catedrático de Literatura Española y director de su Departamento en la Universidad de Oviedo, Miembro de Número del Instituto de Estudios Asturianos y director de la Sección de «Literatura, Lingüística y Tradiciones populares».

Ha participado en numerosos Congresos, Simposios, reuniones científicas, etc., de entre los que pueden ser mencionados: *IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Salamanca, 1971), *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala* (Albuquerque, 1980), *I Coloquio Internacional de Literatura Hispánica* (Santander, 1981), *Congreso sobre Juan Ramón Jiménez* (Universidad de La Rábida, 1981), *Reunión sobre Novela Española Actual*, Fundación «Juan March», 1975, de la que fue director, y *Simposio Internacional «Clarín»* y *«La Regenta»* (Oviedo, 1984).

Es autor de *Las novelas de Azorín* (1960), *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* (1979), *Las palabras y los días de Leopoldo Alas* (1984); de la edición, revisión, adiciones y prólogo de los tomos IV y VII, inéditos, de la obra de Constantino Suárez, *Escritores y artistas asturianos*, así como de ediciones de obras de «Clarín» (*La Regenta*, *Palique* y una antología de cuentos). Ha participado en volúmenes colectivos (de la serie *Comentarios de texto*, o en los almanaques *El año literario español*, de la ed. Castalia), y en diversos homenajes: a Amado Alonso, Carlos Clavería, Emilio Orozco, José Manuel Blecua, Fernando Lázaro, etc.

Ha colaborado con multitud de artículos en revistas como *Anales Azorinianos*, *Archivum*, *Arbor*, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, *Bulletin Hispanique*, *Cuadernos de Literatura*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Cuenta y Razón*, *Revista de Literatura*, etc.

JOSÉ MARÍA NAVARRO ADRIAENSENS. Catedrático de Lingüística General e Hispánica y Didáctica de Lenguas Extranjeras en la Universidad de Bremen. Miembro del Deutscher Spanischlehrerverband y del Deutscher Romanistenverband. Colaborador de *Romanistisches Jahrbuch* y *Romance Philology*.

Ha publicado en volumen: *Guillermo Morón: el hombre a través de su estilo* (1960). Director de edición del *Homenaje a Hans-Karl Schneider* (Hamburgo, 1975) y del *Homenaje a Rudolf Grossmann* (Frankfurt, 1977).

ROSA NAVARRO DURAN. Profesora del Departamento de Literatura de la Universidad de Barcelona y Catedrática de I.N.B. Premio Rivadeneira de la Real Academia Española.

Es autora de *Poemas inéditos de Félix Persio, Bertiso* (1983), de la guía de lectura a *La vida del Buscón llamado don Pablos* (1983), y de una ed. de *La vida y Las moradas* de Santa Teresa (1984). Tiene en prensa la ed. del anónimo *Libro de las suertes* y de las *Obras* de Luis Carrillo y Sotomayor. Ha publicado artículos en el *Anuario de Filología*, *Revista de Filología de la Universidad de La laguna*, *Boletín de la Real Academia Española*, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, *Bulletin Hispanique*, y en el volumen *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua Teijeiro*, sobre temas del Siglo de Oro.

ALAIN NIDERST. Catedrático de Literatura Francesa del siglo XVII en la Universidad de Rouen. Director del Instituto de Literatura Francesa y del *Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité* de la Universidad de Rouen.

Ha participado en los coloquios *Jean-Meslier* (Reims, 1974), *Jules-Janin* (Evreux, 1974), *Le matérialisme au XVIII siècle* (París, 1980), *Les poètes normands* (Caen, 1980), *Les récits de voyages* (Montreal, 1983), *Le roman historique* y *La révocation de l'Edit de Nantes* (Marsella, 1983 y 1984), etc.

Ha publicado, entre otros, los libros *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)* (1972), *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde* (1976), *Racine et la tragédie classique* (1978); así como ediciones de M<sup>me</sup>. de Lafayette, Saint-Évremond, Madeleine de Scudéry, etc. Ha participado en numerosos volúmenes colectivos, en particular en los del *Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité* y del *Centre d'esthétique, art et littérature* de la Universidad de Rouen.

GILBERT PAOLINI. Catedrático de Literatura Española (siglos XVIII y XIX) en la Tulane University, New Orleans, Louisiana. Presidente de la *Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, 1981, 1983, 1985. Entre sus libros citamos: *Bartolomé Soler, novelista. Procedimientos estilísticos* (1963), *An Aspect of Spiritualistic Naturalism in the Novels of B. P. Galdós: Charity* (1969).

Ha publicado artículos en *Duquesne Hispanic Review*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista de Letras*, *Estudios Escénicos*, *Studies in Language and Literature*, *Crítica Hispánica*, etc.

VICTORIANO PUNZANO MARTINEZ. Secretario de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en Santander. Miembro del Instituto de Estudios Montañeses. Ha participado en el *I Simposium de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981) y en el *Ciclo (bianual) de Estudios Montañeses*. Autor del libro *Los Gobernadores de Armas de Castro Urdiales (1812-1813)* (1982), y de artículos aparecidos en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, *Cantabria Autónoma*, *Studi Ispanici* y *Anuario de Filología Española*.

CÉSAR REAL RAMOS. Profesor de Literatura Española de la Universidad de Salamanca. Ha participado en el Coloquio de la Universidad de Siegen (febrero de 1984) con la ponencia «Mendicidad urbana y origen de la novela picaresca». Es autor del folleto *Luis Cernuda y su obra poética* (Salamanca, 1975), y del libro *Luis Cernuda y la Generación del 27* (1983), así como de artículos en *Hifen* y *Nueva Revista de Enseñanzas Medias*.

GLORIA REY FARALDOS. Profesora de Lengua y Literatura Españolas en el Instituto de Bachillerato «Eijo y Garay» de Madrid. Colaboradora en la *Revista de Literatura* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y en el periódico *La Vanguardia*.

JUAN ANTONIO RIOS CARRATALA. Profesor del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante. Ha asistido al *I Congreso Hispano-Africano de las Culturas Mediterráneas* (1984). Está en vías de publicación su libro *García de la Huerta (1734-1787)*.

ENRIQUE RUBIO CREMADES. Profesor Titular del Departamento de Literatura de la Universidad de Alicante. Ha participado en el *II Congreso de Estudios Galdosianos* (1978), *I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (1981), *I Congreso sobre Novela Andaluza* (Córdoba, 1983), *VII Congreso Nacional de Historia de la Medicina* (Alicante, 1983), *Simposio sobre Escritores Alicantinos Contemporáneos* (Alicante-Elche, 1982), *II Congreso sul Romanticismo Spagnolo e Ispano-Americano* (Génova, 1984), *Simposio Internacional «Clarín» y «La Regenta» en su tiempo* (Oviedo, 1984), etc. Ha publicado *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, 3 vols. (1977-79); y ha participado en el volumen colectivo *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria* (1979). Ha realizado las siguientes ediciones críticas: Larra, *Artículos* (1981; 4.ª ed., 1984); Juan Valera, *Juanita la Larga* y *Antología del Costumbrismo español* (en prensa).

Asimismo ha publicado trabajos en diversas revistas: *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Anales de Historia Contemporánea*, *Anales Azorinianos*.

JAIME SILES. Catedrático de Lengua y Literatura Latinas de la Universidad de La Laguna. Director del Instituto Española de Cultura en Viena. Ha publicado libros de ensayo e investigación: *El barroco en la poesía española* (1975), *Sobre un posible préstamo griego en ibérico* (1976), *Diversificaciones* (1982) e *Introducción a la lengua y la literatura latinas* (1983). Es autor de diversos artículos publicados en *Cuadernos de Investigación Filológica*, *Insula*, *Studia Zamorensia*, *Zephyrus*, *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, *Beiträge zur Namenforschung*, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, *Faventia*, *Emerita*, y en los volúmenes *Actas del II Coloquio sobre Lenguas y Culturas prerromanas de la Península Ibérica* (1979) y *Mayans y la Ilustración* (1982).

MARÍA DEL CARMEN SIMON PALMER. Pertenece al Cuerpo de Investigadores del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Miembro del Instituto de Estudios Madrileños. Ha asistido al *VIII Congreso de Hispanistas* (Boston), *Primeras Jornadas de Bibliografía Local* (Madrid), *VII Congreso de Historia de la Medicina* (Alicante) y *Jornadas sobre Medicina y Sociedad* (París).

Ha publicado, entre otros libros, *El espionaje liberal en la última etapa de la primera guerra carlista: Nuevas cartas de Aviraneta y de F. de Gamboa* (1973) y *Manuscritos dramáticos de los siglos XV.I-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* (1979). Ha participado en obras colectivas (*Homenaje a Millares Carlo*, *Censo de escritores al servicio de los Austrias* y

otros estudios bibliográficos) y en las revistas *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, *Segismundo*, *Revista de la Biblioteca*, *Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, *Cuadernos Bibliográficos* y *Revista de Literatura*.

JORGE URRUTIA. Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Sevilla. Autor de los siguientes libros de teoría o crítica: *Ensayos de lingüística externa cinematográfica* (1972), *Sistemas de comunicación* (1975), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (1976), *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo* (1980), *El Novecentismo y la renovación vanguardista* (1980), *Sevilla en Juan Ramón Jiménez* (1981), «*La familia de Pascual Duarte*»: los contextos y el texto (1982), *Reflexión de la literatura* (1983), *Imago litterae* (1984). Colaborador de los volúmenes colectivos *Semiología del teatro* (1975), *Historia de Andalucía* (1981) y *La literatura como signo* (1981).

IRIS M. ZAVALA. Catedrática de Literatura en la Universidad de Utrecht. Especialista en literatura española del siglo XIX, ha publicado los libros *Unamuno y su teatro de conciencia* (1963), *La Revolución de 1868* (1970), *Masones, comuneros y carbonarios* (1970), *Ideología y política en la novela española del siglo XIX* (1971), *Románticos y socialistas* (1972), *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia* (1974), *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores de la Ilustración* (1978), *El texto en la historia* (1981). Ha colaborado con Carlos Blanco Aguinaga y Julio Rodríguez-Puértolas en la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 3 vols. (1982). Ha preparado la edición (1977) de *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa.



